

المقدمة

قد يبدو للمتلقي أن بحوث هذا العدد تبعد حيناً وتقترب أحياناً وقد اعتاد أن يرى محوراً يتناوله ليف من النقاد برؤاهم المتميزة والمختلفة أيضاً في طرائق التفكير وأساليب المعالجة، لكنها تصب في إذكاء المحاور وتعميقه، وجاء هذا العدد مختلفاً شيئاً، إذا تناول موضوعات تنتمي لحقول متفرقة، ومحاور متعددة، بيد أن هناك خيطاً رفيعاً يلمها، ويعلن اتكائها على نوع معرفي نسعى إليه، فبدأ بأرضية مهمة تضع بقية النقاد في هذا العدد يتصفون به من غير أن يقرأوا هذا البحث، لكنه ديدن الناقد الحصيف الذي تعامل مع القضايا والنصوص بحيادية ما أمكنت هذه الحيادية ليحيى بحث آخر يعلن «المقصدية» ويضعها بين آيتين أو ثنائيتين فهذا البحث الآخر «التيارات الفكرية وإشكالية المصلح النقدي» يعضده «ثنائية اللغة الأدبية واللغة المعيارية في النقد الغربي» وترى البحوث لتكوّن ثنائية في البحث، إذ ظلت «واو» العطف مسيطرة على ثمانية بحوث مما يشي بثنائية من نوع آخر، ليجد المتلقي الفكر البحثي لهذه البحوث، وإن اختلفت في الغوص داخل النصوص أو السباحة عليها وفيها.

هذا العدد جاء مشحوناً بحوث لا تدعي هيئة التحرير أنها عاجلت ما طرحته من إشكاليات، لكنها على يقين أنها بحوث تستشرف حيناً، وتستطلع مرة أخرى، وتثير مجموعة من التساؤلات، لعل باحثين آخرين يتناولونها من زوايا أخرى.

وليفلاً البحث غير مستكين أو هاجع، تأمل هيئة التحرير أن تتلقى بحوثاً أخلصت للنقد، وعاجلت قضاياها وخباياها، أو حاولت جادة، ومازلنا منتظرين.

هذا وبالله التوفيق.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

رئيس التحرير

مول أخلاقيات النقد

محمد بن سعيد

هذا المقال مقدمة سريعة لما أسميه بأخلاقيات النقد يهدف إلى التنبيه إلى بعض متركزات هذا العلم وضرورة إعطائه المكانة التي يستحقها داخل برامج التعليم الجامعي والبحث العلمي، فقد أصبحت الحاجة ماسة لهذا العلم بعدما رأينا كثيراً من التجاوزات على مستوى التعامل مع النقد وطرق الوصول إلى النتائج العلمية وغيرها من القضايا المرتبطة بمادة النقد الأدبي.

بداية إن الحديث عن أخلاقيات النقد تقتضي النظر إلى فلسفة الأخلاق في شقها التطبيقي وفي ارتباط مباشر بالمنهجية النقدية، فلكل منهج نقدي أدواته الإجرائية ومفاهيمه الخاصة لمقاربة الظاهرة النقدية والروائية بصفة خاصة، ومعنى هذا - كما يبدو لي على الأقل - أن الحديث في أخلاقيات عامة للنقد الروائي هي جزء من طبيعة المنهج الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى كشف المعنى وليس إلى استغلقه.

النظر إلى الأخلاق باعتبارها موجهاً للعملية النقدية مسألة خلافية ونسبية في نفس الوقت، فقد تمدنا مصادر أخرى - ليست بالضرورة من صلب النقد - بقيم أخلاقية تسهم إلى حد ما بإشاعة أفكار أخلاقية في النقد، ومن

ذلك ما كان يعرف في علوم أخرى مختلفة، تحت أسماء ومسميات متنوعة، تارة بأدب العالم والمتعلم وتارة أخرى - كما هو الحال في الثقافة الإسلامية القديمة - بعلم الجرح والتعديل. وهي علوم قدمت مرتكزات أساسية وهامة من الناحية التاريخية في تطور جملة من العلوم وصيغها بصيغة العلمية، أو ما نستخدمه عليه نحن بالموضوعية والحياد العلمي. ولكن مع تطور المعرفة البشرية أصبحنا نرى الابتعاد التدريجي للنقد المعاصر عن مثل هذه الضوابط لأسباب نعرفها تارة ونجهلها تارات أخرى، لذلك كان من الضروري إرجاع الاعتبار بدرجات متفاوتة لهذه القيم وتطبيقاتها ليس فقط على العلوم التطبيقية البحتة ولكن أيضاً في العلوم الإنسانية الأكثر تضرراً من الممارسات غير الأخلاقية. إن المعايير الموضوعية والحيادية يمكن أن يفهما ويقاسا بشكل أكثر ثباتاً في هذه العلوم لكن في العلوم غير التطبيقية التي لا تقبل القياس نجد الأمر مختلفاً.

المرجع الطبيعي لأخلاقيات النقد إذاً - في نظرنا على الأقل - هو البحوث التي نظرت لأخلاق العلم بشكل عام، وأخلاقيات النقد بوجه خاص، وهو العلم المرتبط بمجموعة القضايا الأخلاقية التي تثيرها العلوم بكل أصنافها، سواء كانت تقنية أو إنسانية، والتي تثير نوعاً من الجدل بين العلماء والمتبعين لقضاياها، وبمد هذا العلم باقي العلوم بالضوابط الضرورية قيمية وأخلاقية لتكون أكثر مصداقية وأشد تأثيراً⁽¹⁾. واضح أن اهتمامنا ينصب على المجال المتعلق بأخلاقيات العلوم الإنسانية وفي مقدمتها النقد الروائي باعتباره جزءاً من العلوم الإنسانية، أو بتعبير دقيق يمكن اعتباره منطلقاً خاصاً في العلوم الإنسانية في شقها الأدبي، ونبادر إلى الاعتراف بأن أخلاقيات النقد كما يروج لها الآن في كثير من المنابر الثقافية لم تكن مجهولة عند القدماء، بل تحدثوا عنها تحت مسميات كثيرة لعل أبرزها ما ينضوي تحت عنوان كبير عريض هو «أخلاق العلم والعلماء»، وقد يعترض علينا المعترض فيقول: وما بال أخلاق

العلم والعلماء من النقد الروائي، وبينهما اختلاف واضح في الأسلوب والمنهج، ونريد أن نستبق النقاش ونقول: إن موضوع أخلاق العلم والعلم ليس مختصاً بعلم دون علم، وإنما يجب توفره في كل الأنشطة الفكرية فإذا كانت العلوم الدقيقة تضمن نوعاً من الثقة بين المبدع/ العالم وبين القارئ/ المستهلك، لأن الثقة موجودة في منطق العلم نفسه نظراً لوضوح أساليبه وبراهينه، فإن الأمر يختلف في العلوم الإنسانية ومنها النقد الروائي وأخلاقيات النقد من شأنها أن تعزز الثقة وتركز العمل، وليست شروطاً خارج المنهج.

لا يستطيع دارس الأدب ولا الناقد الروائي، أن يقنع القارئ بدون هذه الثقة، لذلك وجدنا العلماء يتحدثون عن وجوب مثل هذه الأخلاق/ القواعد القيمة تعطي للدرس النقدي قدرًا من المصداقية، وتطبعه بطابع الثقة على الأقل. إن مفاهيم مثل الأمانة العلمية والمنهج النقدي الصارم وتحري المصادر أصبحت الآن غير مجدية أو على الأقل دخلتها الكثير من الأغيب النقاد وكثير من التجاوزات من أجل الوصول السريع إلى النتائج بغض النظر عن قيمة هذه النتائج، حتى أصبح من الصعب جداً تمييزها والكشف عنها، وأصبحت كثير من كتاباتنا النقدية سواء في الرواية أو الشعر ضرباً من الإغراق في التعقيد وليس التعقيد الذي نقصده ما يرتبط بطبيعة العلم ومقتضياته وإنما يتحقق برغبة الناقد الشخصية في أن يجعل من لغته النقدية لغة مستغلقة لا يفهمها أحد. إن مشروعية البحث في القيم الأخلاقية النقدية تبدأ من وعي الناقد بمدى أهمية المعرفة النقدية التي يقدمها، وأنها بهذه المعرفة ندفع تقدم التفكير النقدي إلى الأمام وبالتالي تأسيس نوع من التفكير السليم يخدم الإبداع ويرتقي بالإنسان في معارج السمو بالجمال، انطلاقاً من هذا المبدأ، فإن المعرفة النقدية التي تقدم ينبغي أن تكون مبنية على أسس أخلاقية صحيحة حدد بعضها القدماء في كتب الحديث وغيرها، ونظراً لكثرة هذه المراجع وشيوعها فإننا لن نعتمد على أصول بعينها إلا إذا دعت الضرورة إلى ذلك.

1. مبادئ أساسية:

1.1 مبدأ القصدية:

يسمى القدماء بالنية. إن الناقد الروائي ينبغي له أن يعتبر النقد ومنهجه وسيلة لهدف أعلى وليس المنهج هدفاً في حد ذاته، الناقد الروائي لا يضع المنهج وإنما يختاره فقط، وعلى أساس القصدية تتضح الأهداف الرئيسية من هذا النقد، مشكلتنا في المغرب أن النقد الروائي، وربما غير الروائي أيضاً، غير واع بالنتيجة التي يريد الوصول إليها ومن ثم يقوم فقط بقراءة نصوص روائية بمعزل عن نصوص أخرى، أو في أحسن الحالات يحاول أن يربطها بظواهر محددة لا تفسر العالم ولا يمكنها تقديم معرفة كافية عنه، هل الهدف الذي يقصده الناقد من النقد هو مجرد قراءة نص - ولا تهم الطريقة هنا، أم هو اختبار للروايات من أجل الوصول إلى تكاتف الوعي بوجوب تطوير نظرية روائية مغربية مستقلة عن باقي النظريات الشرقية والغربية، إنها حاجة ماسة أن نعيد التفكير في هويتنا النظرية على الأقل، فلست أرى فرقاً بين قراءة الرواية في المشرق وقراءة الرواية في المغرب مع وجود اختلافات كثيرة بعضها تاريخي وبعضها ثقافي. هل العقلية المغربية هي نفسها العقلية المشرقية، البحث في الخصوصيات مطلوب لإنتاج نظرية روائية مغربية، ولا يتم هذا الأمر إلا بتحديد المقاصد الكبرى من النقد، فعلى هذا الأساس ينبغي أن نشغل في المستقبل.

1.2 مبدأ الموضوعية:

كثير من النقد الروائي الذي نتججه لا يمت إلى الموضوعية العلمية بصلة، إذ يرتبط بما هو شخصي، أكثر من ارتباطه بالنصوص الروائية نفسها، وربما يرجع ذلك إلى السمعة السيئة لكلمة نقد. فقد تلعب المجاملة دوراً كبيراً في مثل هذا النقد، ولا اعتبارات معينة نجد أن النقد السيئ، يكثر في حياة المبدع النقد الجميل الرائع يكثر بعد مماته، وكأن مقياس الموت والحياة هو الذي يرفع هذا ويحط من قيمة ذلك. والواقع أن المجاملات النقدية قد أساءت كثيراً إلى النقد الروائي عندنا، وأبعدته عن هدفه الطبيعي المتفاوض.

1.3 مبدأ العدالة:

مبدأ العدالة يلزم الناقد بعدم الكذب. إن الكذب هنا لا يعني اختلاف القراء ومدى صحتها أو خطئها، وإنما يعني اعتماد الناقد أساليب خاصة في تعامله مع المصادر والنصوص ويكون هدفه هو التضليل أو الإساءة إلى المبدع أو تبيان قيمة أو قضية أو ترك أخرى، وهو ما يجعل من قراءته للنص الروائي قراءة اختزالية انتقالية لهدف غير معلن. إن الكذب قد يتخذ مظاهر كثيرة، كان ينقل الناقد نصاً ويقوم بتحريفه بتغيير كلمة أو جملة، ولا يكون الهدف هنا هو كشف المعنى وإنما توجيه الخطاب إلى منحى مختلف يخدم القضية التي يدافع الناقد عليها، وقد يلجأ الناقد إلى الكذب في مصادره كأن ينقل عن طريق الوساطة ويكون بهذه «الوساطة» قد تصرف أيضاً في النص الأصلي مما يربك القراءة الصحيحة للنصوص الإبداعية.

ARCHIVE

1.4 مبدأ الضبط:

ويقصد به في النقد الروائي أن تكون منقولات الناقد طبق الأصل للمنقول، فإذا غيّر السياق فإنه يكون ملزماً أن يبين ذلك لقارئه، ويشمل ذلك اللغة والأفعال والضمائر وكل مستلزمات السياق، فكثيراً ما ينقل الناقد نصاً مع تغيير بعض كلماته دون أن يشير إلى ذلك فيعتقد القارئ أن النقل سليم وإنما هي مغالطة وجب التنبيه إليها. مبدأ الضبط ومبدأ العدالة وجهان لعملة واحدة، ينتج عنهما نفس الأثر الذي يحصل في علم الحديث حينما يكون في سند الحديث أحد المجروحين.

1.5 مبدأ تجنب الغموض:

إذا لم يستطع الناقد تبسيط مفاهيمه لتبدو واضحة لا غبار عليها، فاعلم أنه لا يفهمها، وإنما قصدت إلى هذا لأننا نرى الفكرة النقدية أو النظرية الروائية تبدو معقدة غير مفهومة، فإذا بسطت بلغة سهلة واضحة أصبحت فكرة كغيرها من الأفكار. وقد يسقط في هذا حتى الأسماء الوازنة في النقد

الروائي المغربي، وللمغموض في كتاباتنا النقدية الروائية، وليس الهدف منها سوى تبيان ما أراه صائباً من وجهة نظري، وربما تكون قراءتي لهذه النصوص في غير محلها لقصور إدراك أو خطأ في الفهم.

2. مزالق نقدية:

2.1 مبدأ المفهومي:

- النموذج الأول:

يتحدث الناقد عن الدينامية والتطورية:

«الارتبط مفهوم الدينامية، انطلاقاً من مصدره الفيزيائي والبيولوجي، مروراً بالمجالات الأنثروبولوجية والاجتماعية والأدبية، بالحركة والتغير وبالمقصدية، وذلك لأنه يتضمن معنى الغائية، ومعنى القوة الفاعلة لا مجرد ارتباط الحركات ارتباطاً ضرورياً وفق قوانين ثابتة. وتعبير آخر [التشديد من عندي] فإن التطور القائم على التغير يعني شيئاً آخر غير التغير وأكثر من التغير، وعلى هذا الأساس تطرق (أوغست كونت) إلى ما سماه بالدينامية الاجتماعية مقابل السكونية الاجتماعية، باعتبار الأولى تمس ذلك الفرع من علم الاجتماع الذي يتناول التقدم الاجتماعي»⁽²⁾.

هذا النص نموذج حي لمدى الغموض في كتاباتنا النقدية، فقد كان من الممكن أن يعبر الناقد عن مفهوم الدينامية بشكل واضح: «الدينامية سواء في مصدرها الفيزيائي أو الإنساني ترتبط بالحركة والتغير. إن مفهوم الدينامية تتضمن معنى الغائية والقوة الفاعلة، وهذا الارتباط ليس ارتباطاً ثابتاً». وقد أحس الناقد بغموض كلامه وإغرابه فاستدرك بقوله (وتعبير آخر)، الذي يحيل إلى أن الكلام الذي سيأتي سيدد هذا الغموض ويزيل اللبس الحاصل في المعنى لكنه عوض أن يشرح الغموض أتى بقضية أخرى لا تتعلق بالفكرة الأولى إلا في جزئية واحدة من جزئياتها أي بتركيزه على التطور ووصف

التطور بأنه كلام أكثر غموضاً؛ «غير التغير وأكثر من التغير» وقد حاولت جاهداً أن أتبين المقصود بغير التغير وأكثر من التغير هذه فلم أوفق. ثم يني على هذا الأساس موقفاً لأوغست كونت، مع الفارق الزمني بينه وبين ظهور الفكرة، وينسب «الثانية المتعلقة بالأولى»، ولعل هذا الغموض يرجع بالدرجة الأولى إلى عدم وضوح الفكرة في ذهن الناقد وضوحاً يجعله قادراً على التعبير عنها بطريقة بسيطة مبسرة. والحق أن كتابات أحمد البيوري عميقة وتحتاج لمزيد من الدراسة، وإنما أوردت مثلاً واحداً من هذا الكتاب نظراً لأهميته النقدية وأهمية الروايات المغربية التي قام بدراستها.

– الفقرة الثانية:

«والبحث عن مستوى التوازي السالف الذكر يقودنا بالأساس إلى ضبط معيارية هدفها التطابق وليس القوضي تطابق الموضوعي مع الفني، أي أن الحدث الموضوعي يجد مقابله الإيجابي على المستوى الفني لتكون بذلك الدلالة واحدة، أو في معنى آخر ليكون الأداء في أتم صورة، بعيداً عن فوضي الموضوع وتشتت الفن»⁽³⁾. من حيث منطق اللغة لن نجد اختلافاً كبيراً بين هذا المثال والمثال السابق، ففي كلا المثالين غموض وإغراب، وفي كلا المثالين إحساس من الناقد بغموض فكرته، وفي كلا المثالين استعانة بأدوات أو جمل تفسيرية شارحة، وفي كلا المثالين لا تتضح الفكرة بعد الشرح والتفسير وإنما تزداد غموضاً مثل هذا الغموض وهذا الإغراب كثير في كتاباتنا النقدية، وبعضه لا يكاد يظهر إلا بعد القراءة المتأنية الشاقة.

2.2 الغموض الإقحامي:

ونقصد به الجمع بين عناصر أو بنيات لا علاقة ضرورية بينها إطلاقاً لا من قريب ولا من بعيد، مثال ذلك ما نقروءه في هذا النص: «إن طرح دلالة التوازي الحاصل بين العالم الداخلي الفني والخارجي الموضوعي لا يمكن استكناه معالنه إلا بتشريح ذاتية الأبطال، مع العلم أن ما يقوم المبدع بخلق

من عالم فني يوظف في أتونه سمات تخيلية، قد يتجاوز العوالم الموضوعية، إذ إن «الأدب عالم مغاير» كما يرى الفيلسوف بوجمارتن، وأيضاً، كما يؤكد محيي الدين صبحي في كتابه (دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي) (4)، وجه الغرابة في هذا النص الاستشهاد بفيلسوف لا يعرفه القارئ العربي دون ذكر كتاب واحد له، وذكر نموذج من كتاب معروف، وقد كان الأولى عند الناقد أن يضع كتاب الفيلسوف لا كتاب الناقد، لشهرة الثاني وضمور الأول، والغرابة الثانية هو هذا الجمع بين دارس للأدب وفيلسوف مع اختلاف في الدرجة والتنوع، والغرابة الثالثة أن دارس الأدب (محيي الدين صبحي) جعله الناقد يؤكد كلام الفيلسوف (بوجمارتن)، وقد كان من الصواب العكس، ثم إن «بوجمارتن» هذا لا علاقة له بالسرديات لا من قريب ولا من بعيد (5).

2.3 منطق اللامنتطق:

وأقصد به استنتاج قضية أو الوصول إلى حكم بدون مقدمات منطقية واضحة ومثاله: «إن ضبط منطق يرمي لمحاورة الميلودى شغموم في (الضلع والجزيرة) ينبغي أن يستمد أتونه من تسمية الأشياء بأسمائها، بمعنى فك الخيالي عن الواقعي وتقدمه في صورته الحقيقية التي أرادها له شغموم، أو التي اختار لها اللباس الخيالي، خاصة أن العملية النقدية إن ساهمت في تشريح النص بعيداً عن فك الارتباط الحاصل بين الخيالي كعنصر تشويقي أو دلالة توظف الرمز في غيبة البعد المباشر، إن لم أقل ستضيف عدة تعقيدات أمام المتلقي تحول دون الوعي الكامن في النص أو في ذاكرة المبدع، أو في ذاكرة الجماعة التي يعبر عنها المبدع، ومن ثم فإنني لست ضد التخيل في العملية الإبداعية، باعتباره سمة جمالية (6)». إن المسألة التي يطرحها النص النقدي هنا ليست هي «ضد أو مع» التخيل وإنما العلاقة بين التخيل والواقع في النص الروائي، وهكذا تكون النتيجة بدون مقدمات منطقية تتأسس عليها وتعطيها شرعية الوجود الفعلي في النص النقدي.

2.4 التدليس:

التدليس في اللغة: هو التلبيس والتغطية وهو مشتق من الدلس وهو الظلام.

وفي النقد نقصد به أن يورد الناقد نصاً أو موقفاً أو قضية بلفظ يوهم القارئ كـ (عن، وقال، وأن)، ويكون الهدف منه تمرير قضية نقدية وإيهام القارئ، ليعتبرها صحيحة لا نقاش حولها، ومن أمثلة ذلك:

«تأريخ الروائي يعتمد الفنية وليس المباشرة، كما أن هدفه ليس تعليمياً كما أكدت ذلك بعض رواياتنا العربية التاريخية، والتي ترنو للوصول نحو عايات ذاتية خصوصية، في حين أن تأريخ المؤرخ تقرير ي مباشر لا يخضع للفن»⁽⁷⁾ ووجه التدليس ه أن الناقد يعطي الانطباع للقارئ أن القضية الخاصة للنقاش لا خلاف حولها باستعمالها نوعاً من المؤكيدات المعنوية «كما أكدت ذلك»، والحقيقة أن القضية خلافية بين النقاد، والحدود الفاصلة بين التاريخي والروائي حدود لا تكاد تبين خاصة حينما يكون أمام رواية السيرة الذاتية.

2.5 التفسير:

والتقرير في أصله هو إيجاد رغبة القراءة عند المتلقي بأفعال مموهة أو قول باطل أو إطار موهوم، ومن أمثلته: «في أول محاولة تشييد فضاء روائي، تأتي رواية «رجال ولد المكّي» لمحمد صوف، لتطرح أبعاداً ومرامي متشابهة متناقضة في الآن ذاته، تدعو المتلقي لفكها وتشرحها التشریح المتعقد. وصوف من خلال روايته هذه يؤكد حقيقة تقليعة جديدة في مجال الكتابة والإبداع تواري ما أبدعه في مجمل قصصه المؤرخة فيما بين (1975/1979م)»⁽⁸⁾. وجه التقرير هنا ينظر إليه من زاويتين:

الأولى: اعتبار رواية محمد صوف تمثل تقليعة حقيقية في مجال الكتابة

والإبداع، ومع اعترافنا بأهمية التجربة الروائية لمحمد صوف، إلا أن الناقد ما كان له أن يعص الطرف عن باقي التحارب الروائية في المغرب.

الثانية: مقارنته بين رواية «رجال ولد المكى»، وبين المجموعات القصصية لمحمد صوف، فلو كان الأمر يتعلق بمقارنة بين رواياته لكان الأمر عادياً، لكن المقارنة بين رواية ومجموعات قصصية مسألة فيها الكثير من المزالق النقدية. ومما يؤكد هذا الموقف أن الناقد لم يبرر عنصراً واحداً من عناصر المقارنة بل اكتفى بالتطباع الشخصي.

2.5 تدليس العطف:

والأصل فيه أن يعطف الناقد مفهومين متاعدين يوحى للقارئ بأنهما مفهوم واحد، ولعل هذا النوع هو أكثر المزالق التي يقع فيها أغلب النقاد، ومثاله:

«ويواجه القارئ في هذه المرحلة السارد المشارك، في محاولاته لاستعادة صورة الأم عبر الأحلام وأحلام اليقظة والصور الشعرية، وكأنه لم يعد مرتبطاً بالواقع الروائي، بل بشطايها مدوية لذلك الواقع، تتمثل لا في الأشياء ولكن في الكلمات التي توثت فضاء النص باعتباره (حلماً مركباً)، الأقواس من وضع الناقد»⁽⁹⁾. يظهر تدليس العطف في كون توظيف «الصور الشعرية» في سياق الكلام عطف بعيد من مضمون المعنى، ولعله كان يقصد الصورة اللاشعورية وليس الصورة الشعرية، ودليل على هذا الظن استحضار الناقد بطريقة ذكية لكتاب الكلمات والأشياء les mots et les chose لميشيل فوكو وإعطاء فوكو أهمية واضحة للمخرون اللاشعوري للغة.

ما قدمته في الفقرات السابقة لا يبدو أن يكون نماذج أو عينات لبعض ما نعتقده مزالق نقدية. قد يلجأ إليها الناقد في بعض الأحيان سهواً وهو ما نطه تأكيداً لحسن النية. وقد يلجأ إليها الناقد في أحيان أخرى متعمداً خاصة

في معرض الإطراء والمجاملات النقدية التي تكثر في المقالات الصحافية بمناسبة وبدون مناسبة، من هنا يأتي تأكيدنا لأهمية دراسة النصوص النقدية من الداخل وتتبع قضاياها ومنطق حججها، والكيفية التي تقرر بها نتائجها، على أن يظل الهدف من هذا النقد هو المساهمة في بناء نقد معربي، بناء قادر على كشف خصوصيات المدرسة النقدية الروائية المغربية وتمييزها عن باقي المدارس، لقاعتنا في تميز هذه المدرسة بأساليبها ومرجعيتها وطريقة تفكيرها، ولعل المدرسة المغربية في النقد الحديث قادرة على استلها من الأسس النقدية للمدرسة المغربية الأندلسية وتطوير مفاهيمها، وهي عملية نراها ضرورية، بل نعتبرها أكثر أهمية من التوجه عبر المشروط إلى المدارس الغربية الفرنسية وغير الفرنسية، هناك نماذج كثيرة يمكنها أن تساهم في بناء الصرح النقدي المعربي. واعتقد أن المشروع الرشدي صرح كبير ينبغي أن يستعمل ليس فقط في الفكر الفلسفي ولكن أيضاً في الفكر العلمي، عنى مستوى أخلاقيات النقد قدم ابن رشد نموذجاً حياً في مناقشاته مع أبي حامد الغزالي، نفس الدرجة التي تحدث بها علماء الشريعة في مصنفاتهم عن رواة الحديث، وهي مداخل نعتبرها مهمة، بل ضرورية لإعادة الثقة بين الناقد، وقرائه، بعدما أصبح الناقد والعمل النقدي أشبه ما يكون بالشعوذة في عالم مضطرب لم يعد فيه النقد كما كان مصاحباً للأعمال الإبداعية، وإنما أصبح ضرباً من التملق والكذب، أفقد صاحبه مشروعية وجودة.

الهوامش

- (1) انظر هذا التعريف في كتاب «أخلاقيات العلم»، لتعبد، ب. ررتيك، ترجمة د. عبدالنور عبدالمعزم، سلسلة عالم المعرفة ع 116، يونيو 2005.
- (2) أحمد البيوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد المغرب، ط 1، 1993م، ص 11
- (3) صدوق بور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التطوير والإبداع، دار الثقافة ط 1، ص 1984، ص 111.
- (4) صدوق بور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التطوير والإبداع (مراجع سابق)، ص 121.
- (5) حوتيب بومغارتن = (Alexander Gottlieb Baumgarten 1762-1714م)، فيلسوف ألماني من أئمة الفلسفة الديكارتية، أهم كتبه «تأملات فلسفية حول المسائل المتعلقة بالشعر» Méditations philosophiques sur quelques aspects de la sence du poème 1735 (أهم اهتماماته فلسفة الجمال - ص 74).
- (6) صدوق بور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التطوير والإبداع (مراجع سابق)، ص 74.
- (7) صدوق بور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التطوير والإبداع (مراجع سابق)، ص 18.
- (8) نفسه، ص 45.
- (9) أحمد البيوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب (مراجع سابق)، ص 58.



سيمولوجية الرواية العربية

عبدالحجيد العابد

أصبح من الشائع اعتبار السيميائيات (Sémiotique) عند المهتمين بهذا الحقل المعرفي علماً موضوعه **دراسة العلامات**، والعلامة، كما حددها بورس (CH.S.Peirce)، كل شيء يحل محل شيء آخر وبدل عليه، سواء كانت علامة لفظية أم علامة غير لفظية، طبيعية أم اصطناعية؛ هذا بالرغم من أن أمبرطو إيكو (U.Eco) ذهب إلى أن موضوع السيميائيات ليس العلامة، وإنما الوظيفة السيميائية، وهو في ذلك يستند إلى يلمسليف (Hjelmslev) في هذا التوجه.

ارتبطت السيميائيات ابتداءً بالعالم الأمريكي تشارلز سندرز بورس من خلال كتابه «كتابات حول العلامة»، وهو عبارة عن محاضرات لبورس جمعت بعد وفاته؛ فقد أرسى قواعدها منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، جعلها ماط دراسة التجربة الإنسانية عامة، منطلقاً بالأساس من اعتبارها محرك باقي العلوم الأخرى، سواء كانت علوماً إنسانية أم غير ذلك، وبورس إذ يراها كذلك، يطلق من إبدالات نظرية أملتتها التخصصات المتعددة التي أقام عليها نمودجه النظري السيميائي (الرياضيات والمنطق والفيزياء...)، وفي الوقت نفسه الذي كان يبنى بورس فيه هذا النموذج النظري، اقترص

اللساني السويسري فرديناند دوسوسور (F. De Saussure) وجود علم جديد سماه السيمولوجيا (Sémiologie)، سيكون جزءاً من علم النفس العام، وسيدرس كل العلامات الدالة التي لا تدرس اللسانيات إلا اللفظية منها، حيث تعنى أساساً باللسان، وستكون اللسانيات بذلك ضمن علم أشمل هو السيمولوجيا.

وقد أدى الاختلاف في الإبدالات النظرية التي يستند إليها كلاهما إلى اختلافهما في البناء التصوري لهذا العلم الجديد استقبالا، لأن كل واحد منهما ينطلق من أسس إستمولوجية مختلفة، فبورس منطقي رياضي فيزيائي، أما دوسوسور فلساني، كان اهتمامه الرئيس بلورة علم للغة متأثراً بعلم الاجتماع خصوصاً، وهذا ما يبرر اختلافهما في العلامة الموضوع نفسها، فهي ثلاثية عند بورس (مأثول بحيل إلى موضوع عبر مؤول) ثنائية عند دوسوسور (دال أو صورة سمعية، ومذلول أو صورة ذهنية). فلا ضير إذا في نعت هذا العلم بالسيمولوجيا وفقاً لتصور السوسوري، باعتباره متحاً فرنسياً، أو وسمه بالسيمانيات استناداً إلى بورس؛ لكن يبقى هذا الاختلاف في التسمية اليوم شكلياً.

تعددت اتجاهات النظرية السيميائية، واختلفت غاذحتها، وأطرها المرحية بحسب التحالف المعرفي الذي شهده هذا العلم خصوصاً في أواسط القرن الماضي، بموازاة تطور مجموعة من العلوم التي تفاعلت معها السيميانيات تأثيراً وتأثراً، إذ يمكن الحديث عن سيميانيات التواصل (بويسنس Buyssens وپريطو Prieto ومونان Mounin)، وسيمولوجيا الدلالة (رولان بارت Roland Barthes)، التي أخذت على عاتقها دراسة الأساق الدالة غير اللفظية من خلال الاستثمار المتميز للمصطلحات اللسانية (الدال، والمذلول، والتقرير، والإيحاء، والشكل، والمحتوى...)، وسيميانيات الثقافة مع الإيطالي أمبرطو إيكو (U.Eco) وغيره، ثم السيميانيات البصرية، وسيمولوجيا

الأشكال الرمزية، ومدرسة باريس السيميائية (السيميائيات السردية) مع رائدها اللتواني الأصل الخرداس جوليان غريماص (A.J.Greimas) وأنشأه: جوزيف كورتيس (J.Courtés) وجون ماري فلوخ (J.M Floch) وحاك فانطاني (J.Fantanielle) وغيرهم.

تبلورت نظرية السيميائيات السردية (Sémiotique narrative) منذ كتاب مؤسسها الأول غريماص «الدلالة البسيطة» (1966)، حيث أرسى أولى قواعدها، لكن توالت النماذج السيميائية بعد ذلك بدءاً من: «في المعنى» (1970) وفي المعنى 11 (1982م)، ثم المعجمين السيميائيين اللذين أنجزهما بالاشتراك مع تلميذه حوريف كورتيس وغيرها.

عرف هذا الاتجاه المعرّم بالمدرسة الفرنسية (مدرسة باريس السيميائية)، أسست نموذجها النظري ابتداءً على الخرافة والحكاية الشعبية، مستثمرة العمل الهام لفلادمير بروب (V. Propp) في «مورولوجية الخرافة»، ثم استدرّكات ليفي ستروس (C. Lévi-Straus) وغيرها، لتفتح المدرسة بعد ذلك على حقول معرفية أخرى، مثل سيميائيات الأهواء مع جاك فونتان، ونظرية الكوارث مع روني طوم (R. Thome) وجون بيتو كوكوردا، (J. P. Cocorda) ومفهوم التناظر (Isotopie) مع فرانسوا راسيتي (F. Rastier) وغيرهم؛ وقد أغنت هذه الإبدالات النظرية السيميائية السردية، وجعلت منها إطاراً حاضناً لنصوص ذات أبعاد مختلفة اجتماعية وسياسية ودينية.

وهذا التوجه الأخير هو الذي تبنّاه في تحليل رواية «اللس والكلاب» لجيب محفوظ، لكن هذا لا يعني من الاستفادة من توجهات سيميائية أخرى في التحليل، وسحاول استناداً إلى ذلك استثمار مقتضيات وإحراءات السيميائيات العرجماصية، التي تضع في صلب اهتمامها الرئيس دراسة شكل الدلالة في كل الخطابات السردية بحثاً عن المعنى، علماً أن مؤسسها يرى أن السردية تحضر في كل الأفعال والخطابات الإنسانية بكامل مفصلاتها، سواء

تعلق الأمر بالرواية أم بالقصة أم بالصورة، وهلم جرا. وبناء على ذلك سيتخذ تحليلنا السيميائية الإجرائية الآتية:

1 - في عتبات النص:

ينظر إلى الغلاف في النظرية السيميائية، خصوصا مع أعمال فانتاني الأخيرة، بوصفه لوحة (Tableau) ضمن معمار النص، تشتغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص المتن بطابعها الدلالي الأيقوني، وتنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلها ترسخ (Ancrage) المتن النصي بأكمله، وتبرز كيف يأتي المعنى إليه.

يخصص معمار النص (Architecture de texte) من حيث تحديده، وطريقته في التدليل والاشتغال، إلى الجهار النظري الذي يروم دراسة النص، أي مختلف المفاهيم الإجرائية التي تحدد المنهج الذي تنبأه النظرية بوصفها جهازا واصفا، له كفاءاته المخصصة، وطريقته في الاستدلال عموما؛ ويختلف المعمار من هذا المنظور باختلاف الإطار النظري الذي يستند إليه في التحديد، ومن ثم فهو، منظورا إليه من وجهة سيميائية سردية، يحدد باعتباره تركيبا للنص، أي بوصفه لوحة تنتظم فيها المعطيات البصرية، والمعطيات الدسائية، بشكل يجعل من اندماج النسقين اللفظي والبصري أمرا واردا ومهما في بناء النسق الدلالي العام.

إن التساؤل حول المعنى، عن طبيعته، وعن شروط إنتاجه في علاقته بالنص، هو تساؤل عن طبيعة التدليل نفسه، أي الكيفية التي يأتي بها المعنى، مادام النص يشتغل بوصفه تدلالا (Sémiosis)، ويقصد به السيرورة التي يحيل من خلالها المأثول على الموضوع عبر مؤول بحسب الطرح النورسي (نسبة إلى تشارلز سندرلر بورس).

تنظم الغلاف مجموعة من العلامات البصرية الأيقونية (Iconiques) والتشكيلية (Plastiques)، والعلامات اللسانية (Linguistiques). يقع في أعلى اللوحة اسم كاتب الرواية نجيب محفوظ، وفي وسطها يدا ممدودتان؛ في اليد اليمنى منهما سدس مصوب، وأمام هذه العلامات كلان بلون أسود، لكنهما يوجدان في خلفية الصورة أو عمقها (Fond)، وفي أسفل الصورة عني اليمين امرأة تلبس لباساً شفافاً يكشف عن أساور جسدها، وتضع في فمها أحمر الشفاه، كما أنها تحمل علبة تحيل إلى الهدية، ويوجد في أسفل الغلاف على اليسار عنوان النص «الصر والكلاب» كتب بلون أبيض، وبخط منحرف تماماً، توجد اليدان في الأعلى، وكأنهما فوق عمارة، بينما ترزح المرأة بحركتها الملتوية تحت هاتين اليدين.

هذا كل ما يقوله المؤول المباشر لهذه العلامات البصرية واللسانية، وهذا ما لا يرتضيه الذهن السيميائي النحل. إنا وقفاً فقط عند حدود ما تقوله هذه العلامات في صورتها التفريعية (Denotatif)، لكنه لا يسعف في استكناه دلالات الغلاف إلا باستدعاء مؤول دينامي، ستقل بوساطته من المعاني المباشرة إلى المعاني الإيحائية (Connotatives)، إذ استدعي تجربة جانبية سابقة في الوجود والاشتغال عن ما هو متحقق نصياً، وهي الكفيلة بتناسل المعنى وطرحه لمتاهات التأويل.

فلا يمكن سر أغوار دلالات الغلاف المائعة والدفع بمعانيها نحو ساحة التداول إلا باستدعاء هذا المؤول، بحسب المفهوم البورسي للتأويل، هو بمثابة مؤول ثان غير مباشر كفيلاً بالانطلاق في متاهات التأويل إلى حدود الرسوخ عند مؤول نهائي باعتباره بهائياً داخل التذلل. يرى رولان بارت (Roland Barthes) في هذا الصدد أن الصورة تقرأ على شكل z، وهي في ذلك تنع سيرورة العلامات اللسانية، وبارت في ذلك يقصد اللغة الفرنسية التي تنح في كتابتها من اليسار إلى اليمين، لكن نحن في اللغة العربية نقرأها إذا بالعكس على شكل s.

يوجد في الأعلى اسم الكاتب نجيب محفوظ، لماذا كتب بلون غير بارز، ومن دون أي حلية مثل «الدكتور»؟ إن الأمر يتعلق بنمط نموذجي (Prototype)، بتعبير روش (Rosch)، فمحفوظ أكبر من أن يحلى أو يكتب بلون بارز، إذ هو أشهر من تصاف إليه اللغة الكرافية (Graphique)، لذلك كتب بخط غير بارز مادام اسمه سابق لنصه.

وتمتد في وسط اللوحة يدان، في اليمنى مهما مسدس مصوب، فمماذا اختفى صاحب المسدس؟ ولماذا المسدس مصوب نحو الفراغ؟ وما علاقة الكلبين الموجودين حلف الصورة بتصويب المسدس؟

تلك أسئلة تقترح اقتداحاً على الذات السيميائية القارئة للصورة، وتجعل القارئ يربط الظاهر بالباطن والكائن بالممكن والمحال، إن غياب صاحب المسدس غياب تفتش (Focalisation)، وغياب للتحديد أيضاً، لأن الأمر مرتبط بشي، مشين انهاء، فأنسى تتخفى عن الأنظار لأنه يعني بما يفعل، وكان بإمكانه استدال القناع بالتخفي، فعليه رهين بغياب أهلية العامل الذات/ النص، غياب للتنظيم، وكان هذا النص لا يدري هدفه أو موضوع القيمة (Objet de valeur) بالنسبة إليه بوصفه عامل ذات (Sujet)، يطلق رصاصه نحو الفراغ، كما أن الرصاصة لن تصل إلى الكلبين الموجودين أمام المسدس، بقرينة أن المسدس مصوب إلى العدم.

لماذا يحضر الكلب باللون الأسود؟ ولماذا هما اثنان وليس أكثر؟ إن الأسود في الثقافة المصرية مرتبط بالحداد والحياة والتشاؤم، وفي ذلك نستحضر أن دلالات الألوان تخضع للمعيار الأتروبولوجي أكثر من غيره، كما وصحت ذلك دراسات سيميائية مهمة، كدراسات كاندينسكي (Kandinsky) وإيتن (Itten) وكوكيلا (Cocula) ومجموعة مو (Groupeu) البلجيكية.

إن الكلب، استناداً إلى هذه المعطيات، سينصرف عن مدلولاته الحيوانية المتعلقة بالألفة والوداعة والوفاء، ليميد الكون القيمي المرتبط بالكلب الإنساني،

الذي من سماته المميزة (Traits distinctives)، بالتعبير الياكوبسوني (Jakobson)، العريضة والخيانة والمكر والحديعة، فمن يكون هذان الكلبان الإنسانيان إذن؟

إذا كان اللص الذي يرمي بالمسدس نحو العراع هو «سعيد مهران» العامل الذات بلا شك، فالكون القيمي للكلب الإنساني لا ينطبق إلا على شخصيتين اثنتين/عاملين اثنين في الرواية، هما «رؤف علوان»، و«عيش سدره»، لأنهما حانا معا «سعيد مهران» مع زوجته «بوبة»، إنه إذن يصوب نحوهما لقتلهما انتقاما لشرفه، واعتدادا بكرامته، وإكسارا لمروءته؛ فغيابه عن الأنظار مرتبط إذا بعدم تحقيق الرغبة، مما يحيل تلقائيا إلى فشل البرنامج السردي (Programme narratif)، وعدم حصول العامل الذات على موضوع القيمة نهاية: القتل.

تدل صورة المرأة الموحدة أسف العلاف من خلال شكلها الخارجي (شفاه حمراء، قد ممشوق، لباس كاشف كنيسة المنفصل...)، وكذلك الشيء الذي تحمله، والزمان الليبي، تدل كل هذه البديهيّات المزيفة، حسب بارت، على كون نسائي محصوص مرتبط ببائعات الهوى، مثله في النص «نور» خلية «سعيد مهران»، وهي وإن كانت تمثل الرديلة، فقد وجد فيها البطل المأساوي سعيد ملاده. فكيف يتغير مجتمع تختفي فيه المروءة حتى تعدو فيه المومسات حاضنات، وكريمات، وصانعات للحرير؟

إن هذه التناقضات التي حبلت بها نتائج ثورة يوليو 1952م في أم الدنيا، الثورة التي كانت أقوالها أقوى لها وأفعالها أفعى لها، تختزلها الرواية في الباء الرمزي للصوص، سواء من خلال التداخيات أم من خلال علاقات العوامل (Actants) فيما بينها.

فشل صاحب المسدس في درء الخيانة واسترحاع ابنته، ومن ثم أصبح بطلا مأساويا بامتياز، لأنه احتار الحل القردي في ذلك، وأصبح يطر إلى الماس

جميعهم بوصفهم خونة إلا ابنته «ساء»، وهذه سبيل غير مجدية في مجتمع متناقض.

يرزح في أسفل الغلاف على يسار اللوحة «اللبس والكلاب» عنوان الرواية، والمشة التي تقدم للقارئ حتى يزود النص، هي علامة بصرية تشكل النسق اللساني الذي يحد من تعدد دلالات (Polysémie) الصورة، وهذه العلامة اللغوية هي بمثابة ترسيخ (Encrage) لللبس بأكمله.

إن الأمر يتعلق إذا بلبس «سعيد مهران»، وكلاب تدل أحياناً على الكون القيمي الإنساني فتحيل إلى الكلاب الإنسانية التي تحيل بها الرواية (رؤوف علوان، عيش سدر، المحر، بياطة...)، وأحياناً تدل على الكلب الحيواني، فتعلق بكلاب «لوليس التي طاردت سعيد مهران بعد خروجه من السجن، وقتله لشخص باخفاً عندما أراد في الأرض قتل «عيش» وفي الثانية قتل «رؤوف».

2 - تقطيع النص الروائي:

يعد تقطيع النص عملية إجرائية مهمة بحسب مقتضيات المهج السيميائي السردية، فالتقطيع هو السبيل الوحيدة في فهم النص والأخذ بتلابيب تشكل دلالاته، وكل مقطع سردي قادر أن يكون لوحده حكاية مستقلة بذاتها، كما يمكنه أن يدخل ضمن حكاية أوسع؛ يرتبط تقطيع النص، حسب عربناصر، بمعايير أهمها: الفضاءات النصية، والبيئات المتتالية في تسلسل خطاب النص، والمكونات الخطابية المختلفة مثل: التزمين، والتفصي، وبنية الممثلين، وكل ما من شأنه أن يضيء دلالة الخطاب، ويخلق آثار معنى يسهم متضافراً في بناء دلالة النص.

شهر من خلال المحددات السالفة للمقطع إلى وجود ثلاثة مقاطع رئيسة في النص مناط التحليل، يمكن تقسيمها وفق ما يلي:

- المقطع الاستهلاكي: يرتبط بخروج «سعيد مهران» من السجن عفوا بمناسبة عيد الثورة الرابع إلى رحوعه من البيت ذي الأدوار الثلاثة بـ «عطفة الصيرفي»، حيث كان يريد استرجاع ابنته «سواء» وكتبه والانتقام من غريمه «عليش سدره» وروجه «نبوية» اللذين خاناه بعد دحوله إلى السجن. وهو مقطع يتضمن برنامجا سرديا فاشلا، حيث لم يسترجع مهران ابنته التي نفرت منه، ونكرته وأوجست منه خيفة؛ وقد حاول سعيد تبديد فشله باستعادة كتبه رغم تعاضتها لكي يبين للمحاصرين بأنه ليس، كما يحسبونه، لصا؛ إن هذا المقطع الاستهلاكي يشكل بداية لإخفاقات سعيد مهران المتتالية.

- المقطع الوسطي: تتحلل هذا المقطع مجموعة من تداعيات «سعيد مهران» كسرت الترتيب المسطقي للأحداث، كتذكره، وهو في مقام الشيخ «علي الجنيدي»، لطفولته والطريقة التي مات بها والداه، وتذكره للأيام الخوالي مع «نبوية»، وتقديره السابق لـ «رؤوف علوان» الذي كان بمثابة أستاذ له «علي أن أبدأ الحياة بأستاذ علوان» ص 27.

تعرف «سعيد» من خلال جريدة الزهرة أن «علوان» صحافي بها، لكن بعدما نكره أيضا أصبح يفكر في سرقة ثم قتله، مادام تخلى عن أستاذه، وكل المبادئ التي كان يؤمن بها، ويشبعها سعيد مهران، فقد أصبح من المستفيدين من ثورة الضباط الأحرار «قمة الجاح أن يقتلا معا، نبوية وعليش. وما فوق ذلك يصفى الحساب مع رؤوف علوان، ثم الهرب، الهرب إلى الخارج إن أمكن» ص 59.

وبعد ذلك أصبح سعيد مهران متسللا في بيت «نور» المومس التي حضنته، وأخفته، لا يخرج إلا ليلا لابسا بذلة بوليسية، كانت قد أحاطتها له بنفسها قناعا، وأصبح رهين مطاردة البوليس وكلاهم، بعدما فشل في قتل عيش سدره وعلوان، ففي المرة الأولى أصاب «شعبان» (بالمسدس الذي اقتناه

من «المهرب» مقهى طرزان) الذي سكن بيت عليش بعدما غادره خوفاً من اقتفاء سعيد مهران له، وفي المرة الثانية قتل حارسين لرؤوف.

- المقطع الهائي: يرتبط باختفاء سعيد مهران في بيت «نور»، فبعد أن خرج يوماً إلى مقهى «المعلم طرزان»، رجع لثوبه ولم يجد نورا، جاءت صاحبة البيت تطلب تسديد الإيجار، فاضطر سعيد إلى معاداة البيت في منتصف الليل حائثاً يترقب، قاصداً الشيخ «علي الجنيدي»، ليتبين له أنه نسي البدلة في بيت نور، ففكر راجعاً إليها، وإذا به يجد صاحب البيت، ثم رجع هارباً إلى مقام «الشيخ علي الجنيدي»، لا يعقب ولا يلوي على شيء، كانت الليلة ليلة ذكر، وفجراً سمع بخبر حصار الحلي، ليخرج هارباً نحو المقابر، فتمت مطاردته، حاول المقاومة، لكنه انتهى إلى الاستسلام.

3 - المسار التوليدي للنص:

إن ضبط المسار التوليدي لكل نص بنية البحث في تشييد دلالاته، والكيفية التي يأتي بها المعنى إلى النص استناداً إلى الساء النظري السيميائي الغريماصي يخضع ضرورة لتبع المسار التوليدي السيميائيات السردية، بدءاً بالبنية الخطائية التي تعد، كما يراها غريماص وأتباعه من المدرسة الفرنسية، بنية متحلية متمظهرة، وهي بذلك البنية الأخيرة في سلمية المسار التوليدي عنه. ثم تنتقل إلى تحيل الرواية استناداً إلى البنية السبية بين المحايثة والتجلي، يتعلق الأمر بالبنية العاملية، وهي أساساً تحليل للحالات والتحويلات في المسار السردية عموماً؛ وأخيراً السية الموغلة في التجريد المرتبطة ابتداءً بالمرجع السيميائي الذي يعد بنية منطقية أولية للدلالة.

إن هذه السلمية المتتقة في التحليل إجرائية، تعرضها طبيعة النص، فنحن لا نتقل إلى ما هو موغل في التجريد إلا قبل المرور أولاً عبر ما هو متجل متمظهر مؤنس (Anthropomorphe)، وثانياً إلى ما هو بين التمثيل من جهة، والتجريد من جهة ثانية وفق المسار الآتي:

3-1 البنية الخطابية:

تقوم البنية الخطابية على مكونين اثنين: المكون التركيبي والمكون الدلالي، إذ تعد هذه البنية بالأساس نحل للبنية السيميائية السردية وتحويلها إلى بنية خطابية بواسطة عملية التخطيب (Discursivation)؛ إن الخطاب نتحة تحويل للأشكال المجردة. وتستند عملية التخطيب، هي الانتقال من المجرد إلى المحسوس، إلى ثلاثة مستويات: مستوى صوغ الممثلين، ومستوى التفصي، ومستوى التزامين.

3-1-1 بنية الممثلين:

إذا كان العامل يتمير بسببه التركيبية، فإن الممثل يتمير بينته الدلالية بالأساس، بوصفه وحدة معجمية متمية إلى الخطاب، وهو قادر أن يقوم بدور أو مجموعة أدوار من خلال موقعه إن الممثل على المستوى الخطابي هو بؤرة التحليل، لأن في برنامجه الخطابي⁽²⁾ (الذي يربط البرنامج السردية) يؤثر في انتقاء الأفضية (السجن، والبيت ذو الأدوار الثلاث، وعطلة الصيف، ومقهى المعتم طرزان، وقصر رؤوف علوان، ومقام الشيخ علي الحنيدى، وبيت نور، والمستشفى، والقرافة...) والأرملة (فترة الطفولة، والشباب، وثورة الضباط الأحرار في يوليو 1952م وما بعدها، وأربع سنوات في السجن، والخروج من السجن...). وعموما يقوم الممثلون، (سعيد مهران، ونوبة، وعيش، ورؤوف علوان، وبور، وسناء، والكعب، وعلي الحنيدى، والمخير، وطرزان، والمهرب، والكلاب، والبوليس، والبذلة، والمسند...) بدورين هامين على المستوى الخطابي:

- دور ثيماتي (Thématique).

- دور تصويري (Figuratif).

ولتتميز يرى جوزيف كورتيس⁽³⁾ (J.Courtés) أن البعد التصويري

يعود إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس، وهو بذلك قابل للمعانية في العالم الخارجي؛ ويتحدد البعد الثيمي بوصفه كونا مجردا، أي: بصفته مضمونا لا رابط بينه والعالم الخارجي، وبعبارة أخرى لا وجود للشيء إلا من خلال النسخ المتولدة عنه. وينظر إلى البعد الثيمي بوصفه وجودا معاشيا لقيم تولد ثيمات، لتتحول هذه الثيمات إلى سلوك، أي إلى معطى تصويري.

أ- الدور التصويري: يقوم التصويري على سلمية محددة في التحليل:

مسار سيمي ← صور ← مسارات تصويرية ← تشكيلات خطائية
- الصورة (Figure): تعد الصورة وحدة قارة تعرف من قبل نواتها الدالعة، والتي من خلالها تحقق الإمكانيات بطرق مختلفة بصدد السياقات عبر مسارات سيمية (Parcours sémique). والصورة هي المعنى الذي يقدمه المدخل المعجمي⁽⁴⁾. نجد بين أيديها في النص صورا متعددة يمكن أن نجدها في كل العناصر التي لعبت أدوارا عاملية محصورة (سنشير إليها لاحقا)، ويمكن النظر إلى الصورة من خلال الدخيرة المتعلقة بحدود الإمكانيات، أي بمختلف الدلالات الممكنة لأي صورة قبل استعمالها، ثم من حيث الاستعمال، الذي يتعلق بتحقيق هذه العوالم، أو بجزء منها؛ وعند تداخل هذه الكلمات، وارتباطها بعلاقات داخل تتابع الجمل، أمكننا دمجها في حقول:

- الحقل المعجمي: هو المجموع المكون من خلال الكلمات (الدكسيمات)، تصنعها لغة معينة من أجل تعيين التظاهرات المختلفة لفكرة أو موضوع أو تسمية ما: يمكن للحقل أن يتطابق مع اختبار التظاهر المحتمل للصورة؛ إن الحقل المهيمن هنا هو الانتقام والمطاردة.

- الحقل الدلالي: وهو مجموع استعمال كلمة في نص معطى، يقدم لهذه الكلمة حمولة دلالية: يمكن للحقل الدلالي أن يتعلق باختبار المسارات السيمية

لصورة أو لتمظهر محقق لصورة، مثل الانتقام الذي قد يفيد في حدود الإمكان كل المعاني الواردة الدالة عليه، وعلى المطاردة سواء كانت حقيقية أم متخيلة، وذلك ما تبرره الصورة (الكلاب) إذ تفيد حيا الكلاب الحيوانية البوليسية، وتفيد حيناً آخر الكلاب الإنسانية وغير ذلك.

نلاحظ إذاً أن اختيار الصور في ذاتها ولداتها يظل قاصراً في التحليل السيميائي، لأن أي نص لا يتضمن صوراً منعزلة، بل يشمل تعالفاً بينها، يسمح بالانتقال من المعجم إلى التركيب، أي من الصور بوصفها وحدات معجمية إلى المسارات التصويرية (Parcours figuratifs) باعتبارها علاقات تركيبية جامعة بين هذه الصور، ومن ثم الانتقال من السيط إلى المركب من خلال البعد التحليلي للمستوى التصويري.

- المسار التصويري: إن ترابط هذه الصور فيما بينها بشكل مسجع، وديناميتها بصفة متناظرة⁽⁵⁾ يولد مسارات تصويرية متجربة في المقاطع السردية التي أشرنا إليها سابقاً. إن هنا أمام برامح منظم ومسجع، مما يحول لنا القول إن المسارات التصويرية تلبس وتزين البرامح السردية على المستوى السطحي، وتبين كيف تتجلى البرامح السردية على مستوى الخطاب⁽⁶⁾.

رأينا سابقاً أن المسارات السيمية تولد الصور، والصور في تعالقتها المتناظر تولد مسارات تصويرية، ومنه توحد عناصر ربط واضحة داخل النص بين هذه المسارات، تبدأ بخروج سعيد مهران من السجن وتتوسط بالخرائب والمطاردة وتنتهي بالاستسلام.

- التشكلات الخطابية: نحدد بين هذه المسارات الواردة في النص نقط التقاء مشتركة، يمكن أن نجعلها في تشكلات خطابية، حيث تظهر التشكلات الخطابية (Configurations discursives) بوصفها مجموع دلالات محتمة قابلة لأن تكون محققة عبر مسارات تصويرية متحملة في الانتقام والمطاردة والاستسلام. يحمل إذاً ما قلناه عن البعد التصويري في ما يلي:

مستوى لکسي	مستوى خطابي	
صور لکسيمة واردة من	تشکلات خطابية واردة من	جهة الإمكان
قل قاموس جملي	قل قاموس الخطاب	
مسارات سيمية محققة في جمل	مسارات تصويرية محققة في الخطاب	جهة التحقق

يمكن من خلال الجدول تقسيم البعد التصويري إلى مستويين اثنين: مستوى لکسي يقوم على الوحدات المعجمية التي تتكامل بها الحقول الدلالية والحقول المعجمية، يميز فيها بين جهة للإمكان، أي ما يمكن أن يتحقق، وجهة للتحقق، أي ما يدركه متحققا فعلا عبر المسارات السيمية، والصور والمسارات التصويرية؛ ثم مستوى خطابي يتعلق بجماع المسارات التصويرية الناطمة لتشکلات الخطابة، من خلال الإمكان أولا، ثم من خلال التحقق ثانيا.

ب - الدور الثيماتية:

يقوم تحليل جماع ما هو محقق نصيا من خلال المسارات التصويرية إلى أنواع من الأدوار الخطابية يمكن تسميتها بالأدوار الثيماتية، فإذا كنا نرى أن الأدوار العاملة التي يقوم بها عامل في المستوى السردي السطحي، تحتزل إلى دور عاملي محدد، فإن المسارات التصويرية التي يتفاعل معها الممثل يمكن أن تحتزل وتستثمر دلاليا في أدوار ثيماتية. والثيمات الثلاث المهيمنة، كما أشير إلى ذلك، هي الانتقام والمطاردة والاستسلام المرتبطة بالخيانة، والنكران، والحرية المسترجعة، وتطبيق القانون الزجري.

ملاحظ أنه إلى حد الآن نتحدث عن مسارات غير محددة بتحوم، مما يفرض علينا إحراثا الحديث عن التفضية والتميم المرتبطين إلى جانب الممثل بالتركيب الخطابي.

2-1-3 التفضية والتزمين في النص:

يرتبط التزمين التفضي (Spatialisation et temporalisation) في النص من خلال إجرائين أساسيين هما: الاندماج والاندماج (Débrayage/Embrayage) يمكن النظر إلى الاندماج بوصفه عملية تسند انطلاقاً من انحلال محفل التلفظ، الذي يحدد في «الأنا والهنا والآن»⁽⁷⁾. والاندماج هو العملية التي تعود بنا إلى محفل التلفظ. ومنه نتحدث عن لاندماج ممثلي (أنا، لا أنا) ويمكن أن نلاحظه عبر إشارات حضور السارد أو عيابه عند تداعيات «سعيد مهران»، حيث ينحل محفل التلفظ، فنكون أمام لاندماج ممثلي، حيث يتكفل السارد بالحديث عن الشخصية، وهذا النوع هو المهيمن في النص، فالسارد ذو معرفة كية، يسرد بضمير العائب، مطلق على كل شيء، بما في ذلك مواطن الشخصيات مثل لطف المأساوي «سعيد مهران».

أ - الاندماج الفضائي - الرمائي.

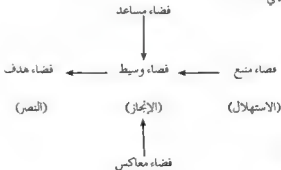
يبعد هذا الاندماج الفضاء والزمان خارج محفل التلفظ، ونعبر عنه بـ(هنا، لا هنا) حيث يتوارى، ويحل محله الزمان - الفضاء الآخر. ومفاد ذلك أن الذات المتلفظة، تتحين داخل فضاء وزمان مخصوصين، وتحدث عن وقائع خارج محفل التلفظ، تمثل هذا الانحلال في محفل التلفظ تداعيات سعيد، حيث إن زمن الحكاية يبدأ مع خروجه من السجن، لكن السارد يستبطن الشخصية الرئيسة لسرد أحداث وقعت قبل السجن عن طريق الاسترجاع والتداعي، باعتماد الفعل الدال على الماضي «وعقب شهر من الحادث ماتت الأم في قصر العيسى. وطيلة احتضارها ظلت قابضة على يدك وتابى أن تحول عنك عينيها. غير أنك في غضون شهر المرض سرفت...» ص 90.

وداخل القصصات والأزمدة نتحدث عن المحلالية (localisation) والتضمين (Emboîtement)، كما هو الحال في إدخال قصصات حزنية في أخرى كلية.

ب - توزيع الفضاءات والأزمنة:

إن المسار الذي يعتري تسلسل الأحداث التي يقوم بها الممثل، والتي تحدد دينامية الخطاب عبر مسارات، توازيه سلمية في تحديد الفضاءات والأزمنة، حيث يتدنى بالزمان - الفضاء المنبع (Espace temps source)، الذي يعد نقطة انطلاق البحث عن موضوع القيمة، وهو هنا السجن في السنة الرابعة من ذكرى عيد الثورة في مصر، ثم الزمان - الفضاء الهدف (Espace temps cible)، أي الزمان - الفضاء الذي يحصل فيه البطل على موضوع القيمة، أو لا يحصل عليها، وهو هنا في الرواية «القرافة» التي استسلم فيها «سعيد مهران» في مقابرها، فلم يحصل على موضوع القيمة نهاية.

غير أن الانتقال من الأول إلى الثاني لا يتم إلا عبر فضاء - زمان وسيط (Espace temps médiateur)، وهو فضاء - زمان الفعل الإنجازي (بين السجن والقرافة 1956م). ويشمل فضاءات وأزمنة مساعدة، فالفضاءات والأزمنة المساعدة كانت هي: بيت بور، ومقام الشيخ علي الجنيدى، والبيت ذو الأدوار الثلاثة، ومقهى المعلم طرزان، والليل... ثم فضاءات وأزمنة معاكسة كفضاء السجن، والقرافة، والمقابر، والفجر... ويمكن صورتها وفق ما يلي (9):



3-2- البنيات السيميائية السردية:

3-2-1- المكون السردى السطحي:

إن الانتقال من البنية المتخيلية خطايا إلى مابين المحايثة والتجلي يتطلب إجراء يحدد هذا التمثيل بين الخطائى والسردى؛ وهذا الإجراء يمر عبر الدورين المختلفين اللذين يلعبهما الممثل، وهما: الدور العامل بوصفه عاملاً على المستوى السردى السطحي، والدور التيماتى في علاقته بالبنية الخطائية، في الأولى ينظر إليه بوصفه عاملاً، وفي الثانية ينظر إليه باعتباره ممثلاً؛ إن موقعه إذاً بين بين.

يقدم النص على مستوى البنية العامة بوصفه سلسلة من الحالات (Etats) والتحويلات (Transformations)، جعلت عريضا يقر أن السردية (Narrativité) توجد في كل الأنساق الدالة؛ تتعلق الحالات بالكيونة (Etre) وتعود التحويلات إلى الفعل والظهور (Paraitre).

يفرض هذا الاختلاف وجود ملفوظين مختلفين: ملفوظ حالة (Enonce d'état) يتعلق بالعلاقة بين الذات (Sujet) والموضوع (Objet)، ونرمز له بـ (ذ-م) وملفوظ الفعل (Enonce de faire)، يرتبط بالتحويل في هذه العلاقة إما اتصالاً أو انفصالاً، يلزم من ذلك ملفوظين للحالة:

- ملفوظ حالة اتصال (Conjonction): يكون العامل الذات متصلاً بالعامل الموضوع، نرمز للاتصال بالرمز \cap حيث ع د \cap ع م.

- ملفوظ حالة انفصال (Disjonction): يكون العامل الذات منفصلاً عن العامل الموضوع، نرمز للانفصال بالرمز U حيث ع ذ U ع م.

أما ملفوظ الفعل أو التحويل فيرتبط بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى، حيث نجد شكلين من التحويل:

- تحول الاتصال: يتم الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال.

ونرمز له بالصياغة الصورية الآتية:

ع ذ U ع م ← ع ذ ∩ ع م

يشير السهم إلى التحول من حالة انفصال إلى حالة اتصال.

- تحول الانفصال: يتم الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال، تمثل له بـ:

ع ذ ∩ ع م ← ع ذ U ع م

يشير السهم إلى الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال.

يسمى غريماص تنابع الحالات والتحويلات برنامجا سرديا (narratif Programme)، يرتبط بالعلاقة (ع د ع م)، وتحويلات الاتصالية أو الانفصالية، وهذا التحول، أي **القيام بالبرنامج السردى**، يتطلب فاعلا إجرائيا (Sujet opérateur) مؤنس (Anthropomorphe) ومادام هناك حالة وتحول، فالفاعل الإجرائي إما أن يكون.

فاعل الحالة. يكون في علاقة اتصال أو انفصال بموضوع القيمة (Objet-valeur) فالعلاقة (ع ذ- ع م) تحدد ملفوظ الحالة، أو فاعل الحالة.

فاعل الفعل: التحول في العلاقة إما بالاتصال أو بالانفصال، نرمز لفاعل الفعل بالترسيمة العامة (Schéma générale) الآتية:

ف اف ← [(ع د U ع م) ← (ع د ∩ ع م)]

يرمز (فا ف) إلى فاعل الفعل و(ع د) إلى العامل الذات والسهم إلى التحول، و(∩) إلى الاتصال و(U) إلى الانفصال.

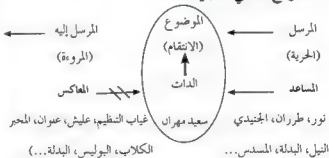
يتطلب هذا التحول انخارا (Performance)، إذ تحقيق التحول من قبل الفاعل الإجرائي يفترض أن يكون هذا الأخير محفزا من قبل عامل آخر مرسل (Destinateur) يقصده فيقتنع بالإنجاز، نسمي هذه العملية تحفيزا (Manipulation). ولا بد بعد ذلك للعامل الذات/ الفاعل الإجرائي أن

تملك الشروط الضرورية للإنجاز الفعل، وفق قيم جيهية (Modalités) أجمعها غريماص في أربع: وجوب الفعل (Devoir faire) والقدرة على الفعل (Pouvoir faire) ومعرفة الفعل (Savoir faire) وإرادة الفعل (Vouloir faire)، نسمي هذه الشروط والقيم الجيهية القدرة (Compétence).

تعد القدرة موضوعاً يمكن أن يكون الفاعل الإجرائي يمتلكه أو لا، وهذا الموضوع بوصفه كذلك، ليس المطلوب الرئيس للإنجاز، لكنه شرط ضروري له، لذلك سمي موضوعاً استعمالياً أو موضوعاً جيهياً (Objet modal) لأنه مرتبط بتحقيق للقيم الجيهية السالفة، أما الموضوع الرئيس فيسمى موضوع القيمة، لأنه مرتبط بالإنجاز وبالعلاقة (ع-ذ-ع م)، أي بمجموع الحالات والتحويلات (البرامج السردية) التي يقوم بها العامل الذات في بحثه عن موضوع القيمة.

سنحاول في البدء، تقديم النموذج العامي بوصفه نسقاً في البداية، ثم يجري إجراؤه فيما بعد.

أ- النموذج العامي باعتباره نسقاً⁽¹⁰⁾:



المرسل / المرسل إليه (أو محور الإبلاغ): دور المرسل (الحرية) هو إقناع العامل الذات، أما المرسل إليه (المروءة) فهو يشكل العامل المستفيد من الموضوع (الانتقام)، ولهذا فإن عمله يكون في النهاية.

- الذات / الموضوع (أو محور الرغبة): يشكل هذا الزوج قطب الرحي في النموذج العاملي، فالذات (سعيد مهران) ترعب في موضوع القيمة (الانتقام)، ويكون هذا بعد إقناع العامل الذات من قبل العامل المرسل.

- المساعد/ المعاكس (أو ما يشكل مقولة الصراع): نلاحظ أن العوامل المعاكسة أعظم من العوامل المساعدة في النص، فهي تقوم ببرامج مضادة للبرنامج السردي الأساس الذي يقوم به العامل الذات (سعيد مهران)، تعرقل بذلك مسار بحثه عن موضوع القيمة، ومادام العامل الذات يحمل في نفسه عاملاً معاكساً لنقصان أهليته (غياب التنظيم)، فإن المسار السردى بأكمله سيكون فاشلاً، ولن يحصل العامل الذات على موضوع القيمة بهاية بالضرورة «أنا روحك التي صحيت بها ولكنك نفسي التنظيم على حد تعبيرك... ومأساتي الحقيقية أنني رغم تأييد الملايين أجندى منقذ في وحدة بلا نصير، ضيع غير معقول» ص 110.

ب - النموذج العاملي بوصفه إجراء:

إن النموذج العاملي باعتباره نسفاً بنية ساكنة، ولا يمكن تحريكها إلا عبر الانطلاق من النسق إلى الإجراء عبر ترسيمة سردية من أربعة مواقع.

- التحفيز: (Manipulation) (أو فعل الفعل): حيث قام المرسل (الحرية) بإقناع معوي للعامل الذات (سعيد مهران) بـ البحث عن موضوع القيمة (الانتقام)، غير أن الإقناع في هذا النموذج معنوي، لأن العامل المرسل عامل معوي أصلاً (الحرية)، ومادام الأمر مرتبط بالأنفة والكرامة والمروءة فالعمل الذات محفز ابتداءً.

- القدرة: (Compétence) (أو كينونة المفعول): إن الإقناع والاقتران ليسا كافيين لتحقيق الرغبة، بل لا بد من تحقق القدرة التي تعني الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز، وتتلخص في:

- إرادة الفعل: العامل الذات طامعا إلى الانتقام لأن الأمر يتعلق به لذاته.
- القدرة على الفعل: العامل الذات يتقصه التنظيم، وهذا ما سينعكس على المسار السردى بالفشل استقبالا.
- معرفة الفعل: العامل الذات عارف بطرق، وكيفيات الانتقام نظراً لخصوصيته السالفة فحدوده القيمة تجعله عارفاً.
- وحبوب الفعل: أساسه الفعل اعتداد بالكرامة والألمة لأن الأمر مرتبط بالخيانة والنكران.

هذه الشروط تتطلب برنامجاً استعمالياً يتوخى من خلاله العامل الذات الحصول على الموضوع الحبيبي المشتتم لتقييم الحبيبة، إنه يرتبط بالبعد الذريعي، مادام هو أس البرنامج الأساس، عبر أن سعيد مهران عجز ابتداءً في الحصول على الموضوع الحبيبي، إذ تقصه أهلية القدرة على الفعل.

- الإنجاز: (Performance) (أو فعل الكبيرة) ويشكل المرحلة الثالثة في الترسمة السردية؛ والإحار هو كس عمسة تحقق تحولاً لحالة، وهذه العمسة تقتضي عاملاً (Agent) هو الفاعل الإجرائي (Sujet opérateur). إننا نتقل مما هو محين إلى ما هو محقق،⁽⁸⁾ والتحقيق يتطلب برنامجاً أساساً هدفه الحصول على موضوع القيمة، غير أن تحقيق الرغبة ما يكون معروشا بالورود، بل إنه حاضغ للبنية الجدلية التي تحكم النموذج العاملي، إذ يجد برنامجاً مضاداً يقوم به فاعل إحرائي مضاد. ولعل ذلك ما جعل سعيد مهران يعيش المطاردة طيلة فصول الرواية، لأن العوامل المعاكسة أكبر من أن يضاهيها، وهو الذي يعيب عنه التنظيم منذ البداية، ورغم وجود بعض العوامل المساعدة، التي أشرنا إليها، إلا أن ذلك لم يجد نقعاً، وبالتالي فمنذ الوهلة الأولى يمكن الحكم على البرنامج السردى بالفشل.

- الجزاء (Sanction) (أو كينونات الكينونة): إنه الحكم على الإنجاز، فإذا كان المرسل هو الذي يحكم على نجاح البرنامج السردى أو فشله، فإنه هنا

في النص مغيب، مادامت معرفة فشل البرنامج السردى أمراً مفروغاً منها، لأن الفاعل الإحراني حين هم بالبحث عن الموضوع كان ناقص الأهلية؛ فكان الجراء والتحفير سيان. ومنه عاد البطل المأساوي إلى نقطة الصفر، حيث ابتداء منفصلاً عن موضوع القيمة في المقطع الاستهلاكي للرواية ليختتم بالانفصال أيضاً في مقطعها الختامي، بل انتهى سعيد مهران إلى الاستسلام؛ ويمكن التعبير عن ذلك صورياً بـ:

فاف ← [(ع ذ U ع م) ← (ع د U ع م)]

ويمكن الناشر إلى هذه المراحل من خلال الجدول الآتي:

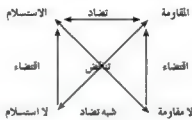
تحفيز	قدرة	إبحار	جسراء
فعل الفعل	كسونة الفعل	فعل الكسونة	كسونة الكسونة
علاقة مرسل	علاقة فاعل إحراني	علاقة فاعل	علاقة مرسل
فاعل إحراني	برنامج استعمال	إحراني - مرسل أساس	فاعل إحراني
(إقناع - تأويل)	(مواضيع جبهة)	(مواضيع قيمة)	(تقوم)

3-2-2- المكون العميق:

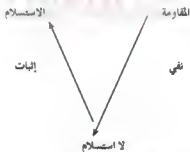
إن الانتقال من العمليات إلى التركيب السردى السطحي يتم عبر الفعل التركيبي، وهو يدمج مفهوم الفعل المؤسّن، مادام الفعل يتم من خلال انتقال من عمليات عميقة ذات حمولة دلالية بالأساس إلى فعل يفترض وجود فاعل من سماته (+ إنساني)، كما أن إدخال الفعل التركيبي يفرض مفهوم آخر، هو الملفوظ السردى الذي أشرنا إليه سالفاً.

يفترض أن يفهم ما قلناه أعلاه بطريقة ارتدادية، حيث تنسجم القراءة والبعد الإحراني الذي حددناه ابتداءً، إذ منه ستحدث عن البنية الأولية للدلالة، حيث يشكل الحيط الناظم للكرامة، وهي بنية اختلافية تضادية، يمكن

أن يجسدها بصريا عبر المربع السيميائي، الذي يمثل الوحدات الدلالية من أجل توليد كون دلالي قابل للتجلي، ويمكن صورته كآلاتي:



تعد البنية الدلالية عبارة عن علاقات، فانطلاقا من تحريك المربع السيميائي تنتقل من العلاقات الدلالية إلى العنصيات التركيبية، التي من خصائصها أنها موجهة، فلا يمكن الانتقال من المقاومة إلى الاستسلام إلا عبر الاستسلام من خلال الصورة الآتية



على سبيل الختام يتظم هذا العمل ضمن إطار للتحليل يهتم دراسة النص العربي، متخذاً له نموذجاً محصوصاً، نص «اللسن والكلام» للمؤلف «نجيب محفوظ» الذي تعد مصوصه مختلفة باختلاف طرقها في التدليل، وأماطها في الاشتغال، وقد تم الاعتماد في تحليل هذا النموذج على مرجعية نظرية تمثلت في نظرية السيميائيات السردية، بناء على حمار المفاهيم التي تستند إليها هذه

النظرية، سواء تلك المرتبطة بها ابتداء، أو تلك التي استعارتها من نظريات أخرى. تشكل هذه المفاهيم المنهج المنبئ في الدراسة، إلا أن هذا لم يمنعنا من الاستفادة من كل المناهج الواردة (Pertinentes) في التحليل. وقد كان هدفنا استثمار المنهج السيميائي في التحليل آمليين أن تحدد الدراسات النقدية هذا الحد لما تقدمه السيميائيات من فوائد حمة للدرس النقدي العربي الحديث.

مراجع المتن

(1) محفوظ، حبيب الشعر والكلام، مكتبة مصر، (د)

بيلوجرافيا

- (1) CHADILI (EL Mustapha), Le traitement de la spatialité dans le conte populaire, in Recherche Linguistique et Sémiotique Publication de la faculté de lettres, Rabat, série débats N 6 1981.
- (2) COUTES (J), Introduction à la sémiotique narrative, et discursive, Ed Hachette, Paris 1976.
- (3) COUTES (J), Analyse sémiotique de discours, de l'énoncer à l'énonciation, Ed Hachette, Paris 1991.
- (4) GROUPE, D'ENTREVENES, Analyse sémiotique des textes, Ed Toubkal 1987.
- (5) GREIMAS (AJ), Du Sens, Ed Seuil, Paris 1970.
- (6) GREIMAS (AJ), COUTES (J), Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed Hachette, Paris, T1 1979.
- (7) GREIMAS (AJ), Du Sens II, Ed Seuil, Paris 1983.8 GREIMAS (AJ), COUTES (J), Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed Hachette, Paris T2 1986.

آليات التداولية في الخطاب الخطاب الأدبي أنموذجاً

عبدالقادر عواد

لقد طفقت النظرية التداولية تتطور حديثاً في إطار اللسانيات، فأصبحت موضوعاً مألوفاً في تحليل الظاهرة اللغوية/الكلامية، يمتلك أسسه المنهجية كما يمتلك مقوماته ومفاهيمه ومصطلحاته، ومن ثم فإنّ التداولية (La pragmatique) قد اغتدت من أحدث فروع العلوم اللغوية في اعتنائها بتحليل «عمليات الكلام بصيغة خاصة ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام»⁽¹⁾، بمعنى أنّها تشغل في الأساس بدراسة فعل الكلام ومعالجة وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها، بحيث تجعل شغلها الأول البحث في تلك الشروط الضرورية واللازمة كي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وباححة وأيضاً مناسبة في الموقف التواصلية الذي يتحدث فيه المتكلم⁽²⁾.

إنّ ظهور هذا المربع العلمي في الدراسات اللسانية كان في الواقع وليد طرح حديد في الاهتمام بجانب مهم من التواصل الشري، جاء لبسهم في تفعيل النشاط اللغوي ووظائفه، وذلك كون اللسانيات ظلّت خلال فترة طويلة من الزمن تكفي بقسمين تقليديين أساسيين هما «المحو التركيبي»

وهو يدرس علاقة العلاقات اللغوية بعضها ببعض و«الدلالية» وهو يبحث في علاقات العلامات اللغوية بالمعاني التي تدلّ عليها، وكان هذان الفرعان يطمحان إلى وصف كلّ اللغة الشّرية، ثم أضاف اللغويون قسماً ثالثاً أطلق عليه اسم «التداولية» وهو يعنى بعلاقات العلامة اللغوية بمستخدميها»⁽³⁾، أي أنّ الانحاء التداولي يصبّ اهتمامه بالدرجة الأولى على البعد الاستعمالي والإنعازي للكلام وللعلة الخطاب، أخذنا بعين الاعتبار كلا من المتكلم والسياق الذي ورد فيه الكلام، وبالتالي فإنّ التداولية يمكن عدّها من هذا المنطلق نظرية استعمالية وتحاطية، من حيث تركيزها على اللغة في استعمال المتكلمين لها، وعلى وصف شروط التبليغ والتواصل التي تحكم هؤلاء المتكلمين ومقاصدهم من وراء استعمال السياقات اللغوية والمقامات الممكنة التي يجزّ ضمنها موقف التواصل، وهو ما يهدف إليه أحد الباحثين في كون التداولية مذهباً لسايبا «يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستخدميه وضروري وكميات استخدام العلامات اللغوية بساحح والسيقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجرّ ضمنها الخطاب»⁽⁴⁾، ولعلّ هذا ما يسوق إلى البحث عن صياغة نظرية يتمّ من خلالها حوصلة العملية التداولية وأسئلتها، مما يجعل المقام يقتضي طرح أسئلة لسانية ومحاولة الإجابة عنها وهو مجال البحث التداولي على نحو «من يتكلم؟ من هو المتلقي؟ ماهي مقصديتنا أثناء الكلام؟ كيف نتكلم بشيء، وسعى لقول شيء آخر؟ ماذا علينا أن نفعل حتى نتجنب الإبهام والغموض في عملية التواصل؟ هل المعنى الضمني كان لتحديد المقصود؟»⁽⁵⁾، وهي الأسئلة ذاتها تقريباً التي وردت في ثانيا كتابات الباحثة «فرانسواز أرميقو»⁽⁶⁾ (F.Armengaud).

قد يبدو الانشغال بهذه الجوانب والكيفيات في هذا الإطار محدّداً وجيباً ومتاحاً دون تعقيد، غير أنّ مجرّد التمعّن في ماهية النظرية التداولية وأصولها، يطرح إشكالاتاً معرفية عسوية على مستوى الاصطلاح وكذا على مستوى المفهوم والنباساته، لا سيّما إذا ما أدركنا بعد التبع والتقرّي بأنّ التداولية

باعتبارها مفهوما ونظرية وحقلا علميا لازالت تشكل على الرغم من هويتها المحققة في مجال الدراسات الإنسانية، جهازا ملتبسا يصعب حينئذ الوقوف على حدوده العاصلة بيه وبين محالات معرفية أخرى تلتصق به، بحيث إن الإجماع لم يتحقق بعد بين الباحثين فيما يخص تحديد فرضياتها ولا فيما يخص مصطلحاتها، ويلاحظ بحلاء على العكس من ذلك إلى أي حد تشكل ملتقى ثريا تقاطع داخله جملة من الاختصاصات والانشغالات لعل أهمها «علم اللغة الخالص، والبلاغة والمنطق، وفلسفة اللغة، وكذلك علم الاجتماع وغيرها من العلوم المهتمة بالجزء الدلالي من اللغة»⁽⁷⁾، فخاصية التداخل تبدو جلية بينها - التداولية - وبين تخصصات عديدة أخرى إذ شكلت على السواء اهتمام المناطق والسيمايين والفلاسفة والسوسولوجيين والسيكولوجيين والبلاغيين وعلماء التواصل واللسانيين⁽⁸⁾، بل هالك من يعتبرا نشاطا قد حفزته علوم ومعارف مختلفة كعلوم الفلسفة واللغة والأشربولوجيا وعلم النفس والاجتماع أيضا⁽⁹⁾، مما قد يعني أن التداولية في جوهرها صارت وكأنها درس مركزي وحيوي، يقع في مفترق طرق مجموعة معارف وحقول فكرية وألسية، قد تكون علة ذلك كونها مجالا خاصا بدراسة ظاهرة اللغة والتواصل وطرائق استعمالها (اللغة) ومن ثم فهي تلجأ إلى دمج مشاريع معرفية متنوعة في دراسة هذه الظاهرة وتفسيرها⁽¹⁰⁾.

غير أن أبرز حقل معرفي أثر في ظهور التداولية هو حقل «الفلسفة التحليلية» «la philosophie analytique»، والتي تعتبر لدى الكثير المبع الأول الذي ابنت منه أولى البوادر التداولية، لاسيما ما تعلق منها بظاهرة «الأفعال الكلامية» «les actes de langage» ولذلك فإن أكثر ما يشد الاهتمام في الفلسفة التحليلية هو ما ابنت من هذه الظاهرة التي أنجز عنها ولادة التيار التداولي في البحث اللغوي لأن الفلسفة التحليلية هي السبب الرئيس في نشوء اللسانيات التداولية، فاضطلع باحثو ومنظرو الفلسفة التحليلية في المقام الأول بدراسة الحوالب الدلالية و التداولية لغات الطبيعية متجاوزين المقولة التي

ترى أن المشكل الفلسفي يكمن في اللغة ذاتها نحو تحديده في الاستعمالات السليمة لها دون النأي بها أو تحريدها من تداولها العادي⁽¹¹⁾، كما أن نظرية الدلالة^(*) أو البراغماتية «في هذه الفلسفة تعتبر أحد المصادر الرئيسة في طرح التداولية وتسميتها، ذلك أن المذهب الدلالي هو أحد روافد التداولية وأن جذورها الجلية تمتد في الأصل إلى «منظري السيمياء أمثال «شارلز بيرس» و«شارلز موريس» و«جون ديوي»، على وجه الخصوص، وتختلف دلالاتها حسب الحقل الذي تنبعث منه كالفلسفة والمسايات والاتصال على أن سمتها الغالبة تظل في توجهها العملي»⁽¹²⁾.

ولعل الفصل الكبير في إدراج مصطلح «براغماتيك» أي التداولية في الدراسات الأكاديمية يؤت بالدرحة الأولى إلى «شارل موريس» (Charles Morris) (1979-1901) وهو اصطلاح كان في الأصل للفيلسوف «ليمانويل كانط»، قد أخذ به «شارلز بيرس» «charles.s peirce» لاسيما في بناء نظرية شاملة للعلامات⁽¹³⁾، ولعل إسهامات «ش. موريس» في هذا الصدد أي في نشوء البحث التداولي ذات أهمية بالغة من حيث «تقسيمه الثلاثي المبدع بين حقول علم العلامات (النحو - الدلالة - التخاطبية أو التداولية»⁽¹⁴⁾، كما أن «موريس» هو من جعل التداولية جزءاً من السيميائية في معالجتها الصلة بين العلامات ومستخدميها، بخاصة من خلال كتابه الذي نشره سنة 1938م موسوماً بـ: «أسس نظرية العلامات اللغوية» (fundantions of the theory of signs)، وقد أشار في هذا الكتاب إلى أهمية دراسة ما يصنعه المتكلم عن طريق اللغة⁽¹⁵⁾، وبالتالي فهو يقرّ بالعلاقة العنصرية بين مجال التداوليات والسيميائيات التي يراها أشمل من الأولى وذلك حين يصوغ مخططاً للسيميائيات يؤسس من خلاله ثلاثة فروع لها وهي :

- النحو، علم التركيب (la syntaxe) والذي يعنى بدراسة العلاقات الشكلية

بين العلامات.

- الدلالة ، الدلاليات (sémantique la) وتختص بدراسة علاقات العلامات فيما بينها وبين الأشياء أي ارتباطها بالمعنى.
- التداولية والتي تُعنى بدراسة ارتباط العلامات بمؤولها أو مستعملها، وضبط استعمالها في المقام أو دراسة العلاقات بين ما يسقى المرسل أو المستقل وعلاقتهما بسياق الاتصال (16).

يبدو أنّ التركيز على الجانب الاتصالي في العلامات أي علاقتها بمستخدميها، هو جانب اانشغلت به التداولية أكثر من الطرح اللسانياتي القديم الذي اكنفى إلى حدّ كبير بعلمي التركيب (الحو) والمعاني (الدلالات) مهملا جوانب أخرى، بل يذهب التداوليون إلى أنّ اللفة «لا يمكن أن تنعزل عن استخدامها وتحصر في علمي الحو والمعاني، بل إنّ الاتصال يلعب دورا فعلا إذا أردنا أن نفهم حقيقة اللفة» (17)، وهو ما قد يتجلى لدى «موريس» الذي نالت العلامات من اهتمامه حاسا مهما إلى الدرجة التي اعتبر فيها أن «كلّ علم يستخدم العلامات ويعتبر عن نتائجه بواسطة العلامات» (18).

ومنه فالعلامات في منظوره لها علاقة وثيقة بالفروع التي ذكرت آنفا، حيث يقتضي في البعد التركيبي بعضها بعضا، أمّا في البعد الدلالي فهي تعيّن شيئا ويسمى المرجع أو المعنى، ثم البعد التداولي الذي يعتر فيه عن مؤؤل ما (19). إذن يتجلى بوضوح البعد السيميائي في تداولية «موريس» التي اتركأ فيها على طروحات «شارلز بيرس» إذ اضطلع بإعادة إنتاج أهم تصوّراته، مستوحيا أبرر مفاهيمه النظرية، ممّا أسهم في خلق اتجاه متميز في هذا الإطار وهو «السيمياء التداولية» «la sémiotique pragmatique» الذي يتصوّر ميدنا العلامة كيانا ثلاثيا تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية ضمن سيرورة مستمرة، والذي كان ليرس الفضل الأول في إرساء معالمه وأساسه، منطلقا من تحديده الشهير للعلامة في كونها هي كل الشيء،

يحدّد شيئاً ثانياً، لأجل الإحالة إلى شيء ثالث يحيل إلى الشيء الأول، وقد سُمّي هذه الأطراف بـ (المثثلة، الموضوع، المؤولة)، ولعلّ أثر «بيرس» قبل «موريس» في مجال النظرية التداولية يبدو تأسيسياً بوضوح لاسيما وأنه كان أول من استعمل مصطلح «البراحماتية» في مقال نشره سنة 1878م، والذي يعني لديه «أداء عملياً» أو صالحاً لغرض معين⁽²⁰⁾ ثمّ تبعه في ذلك الفيلسوف الأمريكي «وليم جيمس» (1842-1910م) «William James» في إحدى محاضراته الموسومة بـ «التصورات العقلية والنتائج العملية سنة 1898م»⁽²¹⁾، هذا بالإضافة إلى أنّ «بيرس» قد سعى بإصرار نحو التصديّ للنزعة التجريبية التي كانت طاعية... وذلك بالعمل على نقلها من مجال المحسوس والتجريب حيث حصرها فيه التجريبيون (الخبير إلى ميدان المعقول العام)⁽²²⁾.

فضلاً عن إسهام هؤلاء، في بورة النظرية وتطويرها وتجديد روحها، ينبغي الإشارة إلى أسماء أخرى كان لها القسط الوافر في فضل الإثراء أمثال الفيلسوف والرياضي الألماني «فريجه غوتلوب» (1848-1925م) والذي يعدّ بشكل من الأشكال رائد اتجاه الفلسفة التحليلية من خلال تحليلاته اللغوية وهو الذي تأثر بأفكاره ثلة من الفلاسفة ذائعي الصيت، من بينهم «فيتغنشتاين» وأوسن وسيرل وهوسرل وغيرهم وتجتمع عد هؤلاء مقولة معادها أنّ فهم الإنسان لذاته ولعالمه يرتكز في المقام الأول على اللغة فهي التي تعرّف عن هذا الفهم»⁽²³⁾.

لقد اضطلع «لودفيغ فيتغنشتاين» (1889-1951م) (L. Wittgenstein) بدور هام في إظهار طروحات الفلسفة التحليلية التي تأثر بها، حيث أسقط مصاميتها على تحليل اللغة، فأسس اتجاهها جديداً يوسم بـ «فلسفة اللغة العادية» «la Philosophie du langage ordinaire»، والتي تختصّ بـ «الحديث عن طبيعة اللغة وطبيعة المعنى في كلام الرجل العادي»⁽²⁴⁾، وبذلك كان قوام بحثه في المعنى أنّ هذا المعنى غير ثابت وغير محدّد وينبغي تعادي البحث

المنطقي المحض في شأنه، وأما الانجليزي «جون أوستين» Jhon.I. Austin» (1911-1960)) صاحب الكتاب الشهير «كيف نصنع أشياء بالكلمات» how to do things with words»، وذو الفضل الملحوظ في ظهور التداولية كنظرية ومنهج، وتلميذه «جون سيرل» (1932- Jhon R.Searle م)، فإنهما يعدّان من أبرز مؤسسي الاتجاه التداولي كما أنهما أسّسا لنظرية الأفعال اللغوية أو أفعال الكلام «les actes de langage»، التي تنهض على فرضية رئيسة مفادها أنّ الحمل في اللغات الطبيعية لا تنقل مضامين مجردة، وإنما تؤدّي وظائف تختلف باختلاف السياقات والمقامات⁽²⁵⁾، وهي النظرية التي تنظر إلى اللغة كذلك على أنها «أداء أعمال مختلفة في آن واحد، وما القول إلا واحد منها، فعندما يتحدث المتكلم فإنه في الواقع يحبر عن شيء، أو يصريح تصريحاً ما، أو يأمر أو ينهي أو يلتمس أو يعد أو يشكر»⁽²⁶⁾ كما يمكن أن يضاف إلى هؤلاء أثر فيلسوف اللغة الانجليزي «بول غرايس» Herbert.P.Grice (1913-1988)، والذي تخطى في تطوير الدرس التداولي لا سيما في حديثه عن مبادئ «نظرية المحادثة» و«التعاون» المبتثقة من مناخ الفلسفة التحليلية⁽²⁷⁾، ويقصد بمبدأ التعاون الذي يعدّ أحد المبادئ العملية الأساسية للفعل التداولي أن يكون أطراف العملية التواصلية متعاونين فيما بينهم لتسهيل هذه العملية، وهو ما يفرص على المتكلم مثلاً أن يراعي حالات المخاطب (المتلقي أو السامع) لغوياً واجتماعياً ونفسياً وثقافياً، ومن ثم يطلب من المتكلم أن يسخر لإنجاح العملية ما قد يعين من وسائل التبليغ كالإشارة والملامح والحركة وذلك بحثاً عن تعاون من الطرف المستقبل بالإصغاء والانتباه والتركيز والاهتمام بالفهم وغيرها من العوامل المسهلة في تلقى ناجح وحيد، كما لا ينبغي تجاهل إسهامات وجهود علماء وفلاسفة آخرين كثر شاركوا جميعاً في تطوير النظرية التداولية والتأسيس للعديد من مفاهيمها مثل: «رودولف كارناب» و«بارترون روسل»، و«رومان جاكبسون»، و«فرانسيس جاك» و«أوزوالد ديكرو»

و«جان ميشال آدم» و«آلان بيرندونيه» و«ر. مارتس» و«إريك دونالد هرش» والفيلسوف الأمريكي «ريتشارد رورتي» والفيلسوف الفرنسي «جان فرانسوا ليونار» و«جيرار جيسيت» وغيرهم.

التداولية: إشكالية المصطلح:

لقد سبق الحديث في موضع سابق عن تداخل وتقاطع «التداولية» مع حقول أخرى، مما أفرز حملة من المصطلحات التي يلبس بعضها بعضاً إلى حدّ الالتباس والاضطراب الدلالي، وبخاصة وأنّ المصطلحات لدى البعض «مجامع للحقائق المعرفية وعنوان به تتميز بها كلّ واحدة منها عمّا سواها، وليس من مسئلت يتوسّل به الإنسان إلى مطق العلم غير العاطة الاصطلاحية» (28)، ولهذا فإنّ الاضطراب الحاصل في تحديد المصطلح الأنسب والأدقّ، قد يكون مصدره «عدم التعبير في عالم الأحياء بين المعنى الوضعي والمعجمي والمعنى الاصطلاحي المؤثر بالسياق، وهذا اعتماداً على ما تقدّمه المعاجم العامة في تحديدات مفهومية عامة غير مؤطرة بأسباب استعمال المفهوم ثقافياً وعملياً» (29)، وهو ما يفرض الاحتكام إلى مقاييس دقيقة في وضع المصطلح مثل التقيد بالسياق الذي ورد فيه ضمن إطار نظرية معينة.

ولقد أثمرت النظرية التداولية كوكبة من المصطلحات والمفاهيم، إلى حدّ التعدّد والتداخل والانتشار، ولعلّ أول مصطلح قد أصابه نصيب كبير من الخلط والاضطراب هو مصطلح «التداولية» طبعاً الذي تداخل كثير مع مصطلح «الذرائعية» كونها ترجمة لمصطلح أصلي واحد وهو «Pragmatique» أو «Pragmatics» وكذا «Pragmatisme» أو «Pragmatism»، خصوصاً إذا ما وقفنا على الدلالة المعجمية للمصدر الأجسي والذي يعود إلى الكلمة اللاتينية «Pragmaticus» التي يؤرّح لاستعمالها بالقرن الخامس عشر ميلادي (1440م)، والتي تبنى على الجذر (pragma) ومعناه الفعل (action)،

ثم صارت النظفة بفعل اللاحقة تطلق على كل ماله نسبة إلى الفعل أو التحقق العملي⁽³⁰⁾، وهو ما يجعل المصطلحين في تقاربهما (البراغماتيك والبراغماتيزم) يدوان بمعنى واحد، ولكنهما يختلفان إلى حد شاسع في الدلالة والاشتغال، غير أن الذي ورط الباحثين في هذا النوع من الالتباس هو علاقة «التداولية» باعتبارها بحثاً ألسنياً، بالمذهب الفلسفي الذي يسمّى بالذرائعية أو البراغماتية (pragmatisme)، وقد أشار إلى هذا الخلط أحد الباحثين في قوله «يجب ألا نخلط بين علم التداولية pragmatics والمذهب البراجماتي pragmatism وهو المذهب الفلسفي الذي يحدّد التركيز على كلّ ما له أهمية عملية للبشر ويتجسّب البحث في القضايا المطلقة أو المجردة»⁽³¹⁾، مما يعني أنّ الفصل بينهما أمر حتمي رغم اشتراكهما الجذني في أبعاد واحدة كالأغاية والمقاصد الفعلية في الواقع العملي، مع الإشارة إلى أنّ مصطلح «البراغماتية» بالمعنى الفلسفي أقدم سبباً من مصطلح «التداولية»، وذلك لأنّ «البراغماتية» فلسفياً اسم جديد لطريقة قديمة في التفكير بدأت على يد سقراط، ثم أرسطو والرواقيون بعد ذلك⁽³²⁾.

ومنه فترجمة مصطلح «pragmatique» حياً وتعريبه حيناً آخر مما من هذا المطلق ومن منطلق وجهات النظر المختلفة في مقياس الاصطلاح واصطفاء المكافئ الأنسب، فتعدّدت على هذا الأساس مصطلحات شتى مثل: التداوليات، الذرعية، الذرائعية، مذهب الذرائع، النفعية، المقامية، الوظيفية، السياقية، البراغماتية، البراحماتية⁽³³⁾، ومثل: البراكتية وعلم المقاصد والدراسة الاستعمالية والذريعات⁽³⁴⁾، فضلاً عن مصطلحات أخرى لا تقل إثارة ولفتاً لنظر على نحو: البراغماتكس⁽³⁵⁾، البراغماتزم، البراكتية⁽³⁶⁾، وكذا «الذرائعية الجديدة»⁽³⁷⁾ (New pragmatism)، ثم «البراغماتية اللغوية أو اللسانية في مقابل البراجماتية بالمفهوم المطلق»⁽³⁸⁾.

لعل الاضطراب في وضع مصطلح موحد ومؤسّس ومقع، قد أصاب

مختلف اجتهادات الدارسين والباحثين، جعلت المتلقي لا يستقرّ على مصطلح واحد يتساه ويتناول به البحث اللغوي التداولي، غير أنه يجدر بنا هاهنا أن نؤمّن بنوع من الخصوصية إلى أحد الباحثين البارزين في الاشتغال على هذا المصطلح (التداولية) واصطاع ما يقابل المصطلح الأجنبي، كونه يعتبر صاحب الفضل الأول في تشكيل المصطلح واعتماده وهو المفكر المغربي «طه عبد الرحمن» في بداية السبعينيات من القرن العشرين، مفضلاً مصطلح «التداولية» و«التداوليات» على مصطلح «البراغماتية» المعرّب ذي اللفظ الأجنبي، وذلك في قوله «وقد وقع اختيارنا منذ 1970م على مصطلح «التداوليات» مقابلاً للمصطلح الغربي (براغماتيقاً) لأنه يوفي المطلوب حقّه، باعتباره دلالة على معنيين في «الاستعمال» و«التعامل» معاً، ولقي مد ذلك الحين قبولاً من لدن الدارسين الذين أخذوا بدرجونه في أبحاثهم»⁽³⁹⁾، وبذلك يكون مصطلح التداولية أو التداوليات من النصحفات التي بالت رواجاً واستئناساً بل صار مهيماً في استعمالات الدارسين والشتغلين، وهو المصطلح ذاته الذي مدحه أحد الباحثين واصفاً إياه بالحقة والسلاسة⁽⁴⁰⁾.

التداولية لدى العرب القدامى:

لعلّ موضوع التداولية في التراث العربي موضوع له امتداداته ومناخاته في أغلب مدونات البحث العربي بشئ من الوعي والتركيز، وذلك قل أن يصحح للنظرية رؤية علمية مضبوطة ومعايير منهجية محدّدة، مثل بقية العلوم والمعارف الحديثة الأخرى، وهو ما يذهب إليه أحد الباحثين في تأكيده شمولية الاهتمام بالموضوع لدى مختلف الدارسين وعلماء العرب بحيث إنّ «الحاجة والفلاسفة المسلمين والبلاغيين والمفكرين مارسوا المنهج التداولي قبل أن يذيع صيته بصفته فلسفة وعلماء، ورؤية واتجاهاً أمريكياً وأوروبياً، فقد وظف المنهج التداولي بوعي في تحليل الظواهر والعلاقات المتنوعة»⁽⁴¹⁾.

يدو أنّ العرب على هذا الأساس قد حاولوا الاقتراب من الدرس أو

التفكير التداولي استادا إلى علوم عديدة عرفوها وانشغلوا بها كالحو والنقد والخطابة وعلم الأصول وعلم البلاغة لاسيما الأحرار منها، إذ يمثل علماء الأصول إلى جانب البلاغيين في التراث اتجاها فريدا يربط بين الخصائص الصورية للموضوع وخصائصه التداولية⁽⁴²⁾، كما درسوا النية وخصائصها وعلاقاتها بالمقامات، ووصلوا بين المقال والمقام، وهو شأن بلاغي بصورة خاصة، وكأن مفهوم التداولية في نظر الناقد «صلاح فصل» جاء «ليغطي بطريقة منهجية مظنة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة «مقتضى الحال» وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية «لكل مقام مقال»⁽⁴³⁾، أو كأن البلاغة في جوهرها لديه تداولية لأنها «ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحل إشكالية علاقتهم مستخدمين وسائل محددة للتأثير على بعضهما»⁽⁴⁴⁾.

وقد شكّن التواصل اللغوي أو نظرية الاتصال بشكل عام بأبعادها التداولية حقلا نظريا وتطبيقيا مهما في الدراسة البلاعية، خصوصا على مستوى نظرية التأثير والمقام، أي عملية التأثير في المتلقي والتواصل بين المتكلم أو المرسل والسامع الذي يحظى في العملية البلاعية لدى العرب قدما بأهمية لا تقل عن أهمية المتكلم، مع العلم بأن هذا الأخير هو الذي يقوم بإنشاء الخطاب وافتاحه، غير أن السامع هو من يُشأله هذا الخطاب ويوجه إليه كما أنه يشارك مشاركة فعالة في إنتاجه ولو لم تكن مباشرة، ولذلك فإن المتكلم حين يراعي مقام الخطاب وأحوال السامع وأشكال إلقاء الخبر إليه وأماط الطلب التي يشنها وما إلى ذلك من ظروف الحديث المتنوعة، فهو إنما يستحضر السامع في كل عملية أبلعية ولو بصورة ذهنية⁽⁴⁵⁾ وهكذا يتم بيان وظيفة المتكلم بالدرجة الأولى باعتباره المخاطب في صياغة الرسالة وإنتاجها والتأثر والتأثير والإقناع والقصد من الاتصال والإيلاع مع الوقوف على أعراض ونوايا المتكلم، بمعنى أن العرب قد تناولوا واهتموا بالخطاب قدر سوا ما يرتبط بالمخاطب وكيفية

أدائه والمخاطب وطريقة تلقيه ، ولعل الجاحظ (ت 255هـ) في هذا السياق يمثل الأمودج البارز في تحقيق البعد التداولي انطلاقاً من كتابه (اليان والنبين) الذي جاء فيه في سياق تعريف ماهية اليان «... على قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأقصع ، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو اليان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه... والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قاع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُعْضِي السامعُ إلى حقيقته، ويهجم على محصله كأنما ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية اثني إليها يحري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام ، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو اليان في ذلك الموضع» (46).

قد تنحى أساطير من هذا النوع بعض الوظائف التي تتضمن أهم عناصر العملية التداولية من تحاطب وتأثير وإيحاء وإبلاغ المعنى وغيرها، ولهذا فإنَّ هناك من اعتبر أنَّ العلاقة بين البلاغة العربية القديمة والتداولية الحديثة ذات بعد جاحظي بالدرجة الأولى، ومن ثمَّ الالتفات إلى إعادة الاعتبار إلى البلاغة العربية تحت عباءة جديدة وهي التداولية (47)، وبنمى في موضع من كتابه المذكور سلفاً يتحدث بصورة منهجية دقيقة وواعية عن فعل التواصل والتحاطب وما ينبغي للأطراف مراعاته خلال ذلك في إطار البعد التداولي للاتصال في قوله «يبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات» (48)، وهو ما يعضده كلام «أبي هلال العسكري» (ت 395هـ) حين يقول في السياق ذاته «ويبغي أن تعرف المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار

الحالات، فتجعل لكل طبيعة كلاماً، ولكل حال مقاماً، حتى تقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات، واعلم أنّ المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال» (49).

لكن الحديث عن أثر الجاحظ في ذلك البعد لا يعني إطلاقاً بأنّ الأمر مقصور عليه وعلى أبي هلال العسكري فحسب، بل هناك جهود عربية أخرى لا تقلّ شأنًا ولا مستوى عن الإسهام في صياغة نظرية أدبية بلاغية تنطوي على مشروع الدراسة التداولية للغة والخطاب على نحو ابن قتيبة (ت 276هـ) وحازم القرطاجني (ت 684هـ) وابن سنان الحفاجي (ت 466هـ) وعبدالقاهر الخرخاني (ت 471هـ) وأبو يعقوب السكاكي (ت 626هـ) وأبو بكر عبدالرحمن بن حلدون (ت 808هـ) وأبو الفتح بن حسي (ت 392هـ) وغيرهم، الذين حاولوا جميعاً تسليط الضوء على ظاهرة الخطاب والإقناع والتأثير ومقتضى الحال، وإدراك المخاطب وشرائط خطابه، وخصائص التلقي لدى المخاطب ثم مطابقة الخطاب لمقتضى الظاهر أو ما يحالعه، وغير ذلك من العناصر الجوهرية في النظام التحاضي.

دلالات الخطاب: (Discours, Discourse, Speech):

يعدّ مصطلح الخطاب من المصطلحات الحيوية التي اتسمت بالشبوع والاستشراء والازدهار في العديد من الدراسات والبحوث الإنسانية المعاصرة، إذ طفق يُداول ابتداءً من المنتصف الثاني للقرن العشرين، وقد تجلّى استعماله بصيغة خاصة في مجال الأدب والنقد والفلسفة، وكذا في «الدراسات الألسية الحديثة التي تأثرت بها نظرية الأدب والنقد الأدبي مع ظهور البنيوية في أواخر الستينات والسبعينات من القرن الماضي» (50)، غير أنّ هذا المصطلح قد تشعب وتعدّدت مسالكه ومفاهيمه غير المتناهية (51)، فاختلقت بذلك دلالاته والتباساته مع مصطلحات أخرى كمصطلح النص، ولعلّ مناط الاختلاف في تحديده معنى واحد له قد تولّد باختلاف الفهم وتطوّراته لدى الباحثين في النظر

إليه⁽⁵²⁾، ومن ثم فإنه الخطاب - قد استولى على قسط وافر من العناية والمداخلة، وذلك باعتباره «مخاطباً من الإنتاج الدال، يحتل موقفاً محددًا في التاريخ ويشغل علماً بذاته»⁽⁵³⁾.

يأخذ لفظ الخطاب لعويا معنى المشاركة بين طرفين أحدهما مخاطب والآخر مخاطب أي متكلم ومستمع، تكون بينهما عملية تواصل ورسالة يقصد من ورائها التبليغ والإفهام، فقد جاء في لسان العرب أن الخطاب «مراجعة الكلام وقد حاطه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان»⁽⁵⁴⁾، وهو أيضا «توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، وقد يعبر عنه بما يقع به التخاطب، قال في الأحكام: الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو منتهى لفهمه»⁽⁵⁵⁾، ويعرف في موضع آخر على أنه «الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو أصل لفهمه والكلام الذي يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا»⁽⁵⁶⁾.

لعلها التحديدات ذات الطابع المعجمي، التي تتوافق إلى حد ما مع أحد التعاريف الاصطلاحية الحديثة في كون الخطاب هو «الصيغة التي يختارها لتوصيل أفكارنا إلى الآخرين، والصيغة التي تتلقى بها أفكارهم،... إن الخطاب يتجاوز هذا المفهوم الضيق، ليدل على ما يصدر من كلام أو إشارة، أو إبداع في»⁽⁵⁷⁾، وهو ما يمكن أن يشكل صيغة التفاعل بين طرفين أو أكثر في عملية التلغظ، أحدهما يرسل الكلام والآخر يتلقاه، إذ يقوم الخطاب على «التلغظ أو القول بين طرفين: أحدهما مخاطب وثانيهما مخاطب»⁽⁵⁸⁾، أو هو ذلك الذي «يرتبط باللغة من حيث هي أداة للتواصل بين طرفين، تتم بواسطتهما الدورة الكلامية وهما المرسل والمرسل إليه»⁽⁵⁹⁾، كما يمكن أن نعي صورة أخرى للتعريف به، من حيث محاولة تحديد مكوناته - الخطاب - ووحداته الدالة عليه، كأن يعتبر ملفوظا طويلا أو هو متتالية من الحمل تكون مجموعة متعلقة يمكن من خلالها تلمس بنية سلسلة من العناصر⁽⁶⁰⁾.

ويمكن إجمالاً الانتهاء إلى تعريف ذي صبغة ألسنية وتداولية، يحاول الوقوف على وظيفة الخطاب وماهيته وذلك حين يعتبر الخطاب «المنفوخ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، والخطاب كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»⁽⁶¹⁾، وهو ما يتفق إلى حد بعيد مع تحديد أحد الألسنيين المعاصرين البارزين وهو المرسي «إميل بنفينيست 1902-1976 (E. Benveniste) الذي يرى بأن الخطاب قول يفترض متكلماً ومحاطباً ويتضمن رغبة الأول للتأثير في الثاني بشكل من الأشكال»⁽⁶²⁾.

الخطاب والنص:

يظلّ حديثنا عن الخطاب مرتبطاً بشكل حتمي بمصطلح آخر يتداخل معه ويتلبس به، وهو مصطلح النص (texte) حيث يلقي نوعاً من الخلط والالتباس بينهما، يسعى هاهنا الإشارة إليه ومحاولة الوقوف على حدود كلّ منهما وماهية كليهما، وهو أمر قد حصل حسب أحد الباحثين «في الثقافة الغربية قبل انتقالهما إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة، وإن كان يعلب في التقليد الأوروبي استخدام النص على حين يعلب استخدام الخطاب في التقليد الأنجلو أمريكي، بيد أنّ التداخل بين النص والخطاب من حيث هما اصطلاحان محوريان وعلمان لسايبان، مما لم يحسم أمرهما في الأدبيات، فنستطيع عبارات مثل (خطاب النص) و(نص الخطاب) و(النص بنية خطافية) و(الأدب خطاب نصي) و(الخطاب النصي)... وغيرها، تستطيع أن تؤكد التداخل والاشتباك بين هذين المصطلحين»⁽⁶³⁾.

وبذهب في السياق ذاته أحد الباحثين في تأكيد ذلك غير أنه يسوق موقفين مختلفين في النظر إلى المصطلحين من حيث التقارب والتمايز، فيجعل أحدهما ينهض على عدم التمييز بينهما، واستخدامهما بمعنى واحد، أو الدلالة على شيء واحد، وهو العمل الأدبي الذي ما فتى أصحاب هذا الموقف يطلقون

عليه تارة مصطلح «خطاب» وتارة مصطلح «نص»، أما الموقف الثاني فهو يقوم على التمييز بينهما واستخدامهما بمعنى مختلف أو الدلالة على قيم ومعان نوعية مختلفة، يطوي عليها أو يترتب على أساسها العمل الأدبي (64).

غير أنه بنظرة فاحصة ورعم إشكالية الالتباس بينهما، فإن المرجع لدى أغلب الدارسين هو حوهم لتعليب الخطاب على النص واشتمال الأول على الثاني، مما يعني أن الخطاب «أوسع من النص... إن الخطاب يتميز بالطول، في حين النص قد يطول وقد يقصر» (65)، هذا فصلا عن أن الخطاب «يستخدم للإشارة إلى كامل سرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يشكل النص سوى جزء، منها، فسرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشمل - بالإضافة إلى النص - على سرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجا لها... وهو ما يحمل تحليل النص جزءا واحدا محسوب من نخب الخطاب» (66).

لعلّ حدود الخطاب على هذا الأساس تبدو أوسع من تخوم النص، بوصفه بنية تركيبية ودلالية تنسج لتشمل وحدات وأنساقا تلغظية متعددة قد تطوي على أكثر من نص، على نحو يمكن فيه «أن تتألف الحمل في خطاب بعينه لتشكيل نصا منفردا، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع يشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد» (67)، مما يجعل الخطاب فضاء قابلا لتفاعل ملحوظات كثيرة، وسيحيا لعويا قادرا على اختزال نصوص صغرى غير متناهية، بيد أن الاستثناء الوحيد في سياق التمييز بين مصطلحي الخطاب والنص، والاستكانة إلى رحابة الأول - الخطاب - وسعته، هو ذلك الذي وقعا عليه حين يقلب أحد الباحثين المعادلة ويضع النص موضع الخطاب، فيمنحه سلطة الشمول والاحتواء بمحرّرات يراها منهجية ونبوية، وذلك في اعتباره النص أشمل من الخطاب مطلقا من التصوّرات البسيوية للنص التي فتحت وحلته عملية إنتاجية غير مرتبطة بالمؤلف، وسمحت بتعدد دلالاته وتفاعله مع نصوص أخرى (68).

التحليل التداولي للخطاب:

يرتبط ازدهار وفعالية الخطاب وحركية مفاهيمه، بتطور المعرفة اللسانية التي اتخذت منه موضوعاً أساسياً ومركزياً للتحليل والتوصيف⁽⁶⁹⁾، إلى الدرجة التي اعتبر فيها المهج التداولي بديلاً لنظريات أدبية راتجة اهتمت بتحليل الخطاب كلسانيات الجملة والأسلوبية والبنوية ودراسات نسقية أخرى.

ولعل التحليل التداولي للخطاب الأدبي قد صار ينتهج في الآونة الأخيرة مسلكاً يفيد فيه من بعض إجرائيات النظريات الألسنية والنقدية المعاصرة، لا سيما في استناده إلى أدوات النظرية اللسانية من حيث البحث في علاقة النص على مستوى أكثر من الحزمة الواحدة، وكأنَّ تجاوزَ حدث الحملة إلى مرحلة النص موصوِّعٌ وغاية للفعل النقدي والساني، وذلك بتتبع - على سبيل المثال - الإحالات الحورية والسية الدلالية للخطاب برمتها، وكذا تحليلات الانحاء النبوي الفلكلوري بحاصة المنبثقة عن مبادئ «فلاڤيمير بروب» (1895-1970) (V. propp)، مع تحليل الحكاية الشعبية، ثم ما أضيف إليها فيما بعد من صياغة جديدة معتدلة كالتي مارسها سيميائيا الناقد والألسني الفرنسي «غريماس» (1917-1992) (A.J. Greimas) وغيره⁽⁷⁰⁾، ومن ثم فإنَّ الإجراء التداولي يسعى في تحليله الخطاب إلى التركيز على الجوانب الدلالية والسياقية التي تصطب مقاصد النص وغاياته، حيث يمثل النص الأدبي فعلاً تواصلياً يؤكد أهمية السياق في تفسير الكلام وتأويله.

يُوصَل الخطاب بشكل ما بأساليب الأدب التي تعدّ في الأساس مطهراً من مظاهر اللغة، وهو المظهر الذي يسمح بظهور كيونه ووظيفته، ومن ثمة يتجلى النص الأدبي نسيحاً لعويا يتيح للطاقت التعبيرية الكامنة أن تفجر من صميم الفيص اللغوي⁽⁷¹⁾، وهو ما قد يعني بأنَّ الخطاب «الأدبي» هو في حقيقته لغة يمكن أن تخلق من لغة أخرى⁽⁷²⁾، التي تنطوي على حمدة

من عمليات التلفظ ووظائف الألفاظ وخصائصها التواصلية والحمالية التي تفرض فضاء لتلقي هذا الخطاب يخضع لسياقات واقتضاءات معينة ، ولعل أفصل وأبرز ضرب من الصوص الأدبية التي يحث التحليل التداولي والاشتغال عليها بآليات مفتوحة، هو النص السردي الذي يعتبر هو الآخر نسيجاً لغوياً محكماً من العناصر التي تشكله وتميزه كالشخصيات والمكان والزمن والأحداث والوصف والحوار وتعدد المستويات الأسلوبية، فيكون هذا محال الدراسة التداولية حين تهتم بتحديد مميزات الأسلوبية واللسانية منشغلة بتحليل «وحداته الخارجية المشكلة لعلاميتها منذ العنوان إلى آخر فقرة في الخطاب مروراً بدراسة نسيجه اللغوي والأسلوبي وتحديد البنى الرمائية والمكانية فيه إلى جانب تحديد شخصياته ووظائفها وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها، ومن ثمة محاولة تحديد الرؤية التي يتضمنها الخطاب السردى» (73).

وهكذا يمكن أن نتجه التحليل التداولي للخطاب بالدرجة الأولى إلى السعي نحو استنباط حملة القواعد والأساليب اللغوية والحجاجية (Argumentation) والسيافية والتلفظية التي تحكم الاستدلالات والتوقعات الدلالية ومن ثم إنتاج الدلالة، مثل دراسة الحوار داخل النص الروائي، وذلك بالتركيز على الكيفية التي يتمكن بها المتحاورون من الاستدلال على المعاني دونما وجود ما يدل عليها مباشرة (74).

الهوامش والإحالات

- (1) د. صلاح الفضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 20.
- (2) ينظر المرجع نفسه: ص 20، وينظر أيضا مصطفى علما، اللسانيات العربية الحديثة، دراسة نقدية في مصادر والأسس النظرية والمنهجية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 246.
- (3) د. حسن مصطفى سحلون: نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقصاها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 11.
- (4) د. مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية، في التراث اللساني العربي، دار الطبعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005، ص 5.
- (5) علي أحمد أوشان: شبك النص الشعري، من سبب إلى القراءة، ص 1، مطبعة الجاه الحديثة، الدار البيضاء، 2000، ص 56-57.
- (6) فرانسواز أرميكو: المدارية التداولية، تر. سعيد عبوس، ص 1، مركز الأبحاث القومي، المغرب، 1986، ص 7.
- (7) المرجع نفسه: ص 95.
- (8) ينظر د. حليمة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأسيسية في الدرس العربي القديم، ط 1، بيت الحكمة، الجزائر، 2009، ص 64.
- (9) ينظر فان ديث. علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر. وتعليق سعيد حسن بحري، ط 1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001، ص 104.
- (10) ينظر مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب.....، ص 16.
- (11) ينظر مصطفى علما، اللسانيات العربية الحديثة، ص 246.
- (*) البراغماتية (pragmatisme) مذهب فلسفي أمريكي أسسه وليام جيمس وشارلز بيرس ومؤداه أن معيار صدق الفكرة أو الرأي هو السجعة العملية التي تناسس عنها من حيث كونهها معبرة أو مصرة، أو أن الأفكار المحددة تقاس بمدى انطوائها على الواقع أو بإمكانية تبورها عمليا، وأنه حين تكون الأفكار غير عملية فإن الواقع التاريخي والعملية يظل مهيمًا عليها ومن هنا أمكن تسمية هذه الفلسفة التي عرفت بها الثقافة الأمريكية بالفلسفة العملية.
- (12) د. ميجان الرويني ود. سعد أبازي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، ط 4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 167.

- (13) Voir C.Normand : sémiotique et pragmatique , revue desémantique et pragmatique n1, ed.sup'or, 1997,p106
- (14) فرانساوا لرمينكو: المقاربة التداولية، ص 26
- (15) ينظر حسن مصطفي سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 11.
- (16) ينظر حوسيه مارييا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر. د. حامد أبو أحمد ، دار عريب، القاهرة، 1991، ص 232.
- (17) د.ميحان الرويني، سعد اليازعي ' دليل الناقد الأدبي .، ص 169.
- (18) Charles Morris : fondements de la théorie des signes, in langages, n35, 1974,p19.
- (19) idem ,p19
- (20) ينظر يعقوب فام: البراهمانية أو مذهب الدراغ، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 131
- (21) ينظر محمد الشبلي وجم حيس، ط 1، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1975، ص 72.
- (22) ينظر د.حامد حلي. 'مفصل البراهماتي عند قنطور بيرس'، مؤسس البراهمانية، دار البائع، مصر - لبنان، 1996، ص 214.
- (23) مسعود صحر وي: التداولية عند العلماء العرب ، ص 23
- (24) المرجع نفسه: ص 20.
- (25) ينظر د. طه عبد الرحمن. التواصل والحجاج، سلسلة دروس، كلية الآداب، أعادير ، المغرب، 1993، ص 11.
- (26) د. محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والخطاب، دار الكتاب الحديث، بيروت، ص 34
- (27) ينظر المرجع نفسه. ص 13، وينظر مسعود صحر وي: التداولية عند العلماء العرب . ، ص 171.
- (28) د عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس ليبيا، 1984، ص 11
- (29) سمير سنية بحر معجم لغوي شامل موحد، مجلة أبحاث الرموك، ع 2، ص 10، جامعة الرموك، إربد، 1992، ص 164
- (30) ينظر: د. نوازي سعودي أبو زيد: هي تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراءات، ط 1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 18.

- (31) د. محمد عاي: المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1996، ص 77-78.
- (32) د حامد خليل: المطلق البراعمتي عند تشارلز يرس، ص214
- (33) يطر خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ص65.
- (34) يطر د. عبد القادر القاسمي الفهري . اللسانيات واللغة العربية، ط1، مشورات عويدات، بيروت - باريس، دار توفيق، المغرب، 1986، ص433.
- (35) يطر أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ط1، مشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص8.
- (36) يطر تأليف جماعي (د علي القاسمي وآخرون) معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1981، ص70.
- (37) يطمريجان الرويلي وسعد سارعي دليل النقد لأدي، ص167
- (38) يوسف أبو العدوس: أثر حماية مصطلح عند مشور حسن أعمال المؤتمر الدولي الثاني لسند الأدي، بإشراف د عمر الدين سماعيل، القاهرة، 2000، ص67
- (39) د. طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، مركز النظمي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص27
- (40) يطر الجيلالي دلاش مدخل إلى أساسيات الدولة، د محمد بحس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص01.
- (41) أحمد سويرتي: اللغة ودلالاتها، تفريغ تداولي للمصطلح اللاعبي، مجلة عالم الفكر، مع 28، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص8
- (42) يطر د أحمد المتوكل اللسانيات الوطعية، مدخل نظري، مشورات عكاظ، المغرب، 1989، ص35.
- (43) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص21.
- (44) المرحوم نفسه، ص89
- (45) يطر خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، ... ، ص175.
- (46) الخاط، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط3، مؤسسة الخاطي، القاهرة، دت، ص75-76.
- (47) يطر محمد العمري. البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص214.
- (48) الخاط: البيان والتبيين، ج1، ص138-139.

- (49) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصاعتر، الكتابة والشعر، نخ علي محمد الجاوي ومحمد أبي الفصل إبراهيم منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص10
- (50) د. عبدالواسع الحميري: الخطاب والنص، المفهوم، العلامة، السبغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ص90.
- (51) بظر عبدالرحمن حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، ص15، ح7، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2005، ص123
- (52) بظر ميشال فوكو: حرمات المعرفة، تر: سالم بهوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986، ص102.
- (53) صلاح فصل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص98.
- (54) ابن منظور، حمال النيس: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، ص361.
- (55) حمد عبي التهاوي. كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة د. رفيع المحم، تحقيق د. عبي دحروج، ح1، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص449.
- (56) الكعوي، أبو الفدا، الكليات، معجم في مصطلحات والفروق لغوية، نخ: عدنان درويش، ط1، الرسالة، بيروت، 1992، ص9.
- (57) سمير شريف مشتة: اللغة وسيكولوجية خطاب، ط1، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص18
- (58) عبدالرحمن حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، ص123
- (59) خالد سلبكي. التراث والخطاب، مجلة جنود، ص4، ع8، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2002، ص424.
- (60) بظر د. سعيد بقطر: تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1988، ص17.
- (61) نظمي الله الشملي: تحليل الخطاب الروائي: المعاني والتشكلات، مجلة الراوي، ع17، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2007، ص8.
- (62) بظر د. لطيف ريتوي: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي - إنكليزي - فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ص88.
- (63) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2005، ص7.
- (64) بظر عبدالواسع الحميري: الخطاب والنص، ص122.
- (65) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ص12
- (66) نورمان فريكو. الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، تر: رشاد عبد القادر، مجلة الكرمل،

- ع64، مؤسسة الكرمل الثقافية، عسطنبول، 2000، ص159
- (67) أدب كبروزويل: عصر السيوية من يعني ستروس إلى فوكو، تر: جابر عصمور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص-280 279.
- (68) بنظر سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2005، ص116-121.
- (69) بنظر ديمان بوقرة. نحو النص، مبادئ واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية النسانية الحديثة، مجلة علامات، مج 16، ح61، الشادي الأدبي الثقافي، حدة، 2007، ص22
- (70) بنظر صلاح فصل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص-97 96.
- (71) بنظر عبدالرحمن حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، مج15، ح57، ص130
- (72) بنظر د. عبدالسلام المسدي الأسلوب والأسبوية، نحو بديل النسي في نقد الأدب، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص117
- (73) د. موراليس السد. الأسبوية ونص الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تمثيل الخطاب الشعري والسرد، ح2، دار هومة، الجزائر، 1997، ص74
- (74) بنظر د ميجان الروبي وسعد البزعي: دليل سائد أدبي، ص155



الأجناس الأدبية ومدى إمكان الإقرار بوجودها بالفعل

محمد الناصر العجيمي

1 - إشكالية تحديد النصف في مفهومه العام:

إن من أهم ما يواجه المباشر موضوع الأجناس من إشكالات يكمن في التساؤل عما إذا أمكن الإقرار بوجودها بالفعل لا سيما أنه لا يسعف ضمن مواقف الدارسين التقليدية منه بما يمكن الاطمئنان إليه إذا انحصرت في جملتها في اتجاهين متقابلين: يقول الأول يتعذر الوقوف على غير أعمال فردية قابلة للجمع بحسب رؤانا الذاتية أي بطريقة اعتباطية، ومن ثبني هذا الموقف قروس⁽¹⁾ الذي رفض الاعتراف بإمكان انتظام الأعمال الأدبية في «مجموعات» منظمة ومحددة الهوية، معتبراً أن الأجناس لا تعدو أنها قائمة على خصائص هشة وضبابية ومستحبة لاعتبارات وقيم اجتماعية ونزوع فطري إلى استنباط أنظمة جامعة أكثر من استجابتها للواقع الفني والحضور الفعلي للأعمال المتولدة من النشاط الإنساني. أما الموقف الثاني، وضعه تدرج الأدبيات الفكرية والنقدية التقليدية في جملتها، فيتبنى فكرة حضورها بالفعل، مثل ذلك، فيما يرى المدافعون عنه، مثل الكائنات الطبيعية المتميزة بخصائص قابلة للانتظام في أشكال كبرى. واستناداً إلى هذا المنظور تسبث الأعمال في

قوالب جاهزة وتترك في سمات محددة قليلاً تتيح تعرف نماذج قائمة من قبيل المدحمة والتراجيديا والمقامة والشعر المدحي والفخر والهجاء، مسهمة على هذا النحو في زرع أفق انتظار معين، ولا شك في أن هذين الاتجاهين يحددان مواقف نهائية وثابتة من موضوع يثير من القضايا ما يجعل التسليم بأحدهما من قبيل المجازفة والأخذ بأحكام لا تنهص على أسس ذات مصداقية علمية.

ولعله بوسعنا إرجاع الموقفين السابقين إلى نظرتين فلسفتين قديمتين تنفي الأولى منهما الموسومة بـ «الإسمانية» *nominalisme* الوجود لغير الفردي ولغير الأوضاع الخاصة معتبرة أن المفاهيم المجردة والكليات تسميات اعتبارية خالية من كل سد واقعي، فما تقول الثانية الموسومة بـ «الكوبيات» *universaux* بأن الأوصاف حاصره خارج الأفراد وأنها محكومة بقوانين طبيعية كلية *بن بن من المثنين إلى هذا الإخاء* من يرى أن مفهوم الأجناس ينسب على مقولات حاصرة في الدهس راسخة في طريقة اشتغاله حتى لا إمكان لإدراك الواقع إلا بالاحتكام إلى هذه القوانين ووضع الكائنات على اختلافها في فصائل أو كليات (2).

وفي المحصول فقد اعتمد التصنيف أساساً لإجراءات تمييزية ذات قدرة توليدية عاكساً، على هذا النحو، اتحاهاً قديماً قائماً على اعتبار أن معرفة العالم تتطلب اعترافاً بأن الكائنات فيه غير موجودة على سبيل الاتفاق ولكنها حاضرة بطريقة منظمة ومندرجة في أطر محددة وخانات مضطحة الحدود حماعها ثلاثة أقسام هي: الكائنات الحيوانية والكائنات النباتية والكائنات المعدنية. كما بدأ التصنيف عملية ضرورية في المؤسسة التعليمية مساعدة له على الهوص بوظيفته وتأديتها على الوجه المطلوب في تلقين طلبية البلاغة أساليب التعبير وفروعه، وتميز ما كان «رفيعاً راقياً» منها، مما كان دونه قيمة وانتظم في باب «المتوسط المتواضع» أو «السوقي الوضع» وفق معايير مقسنة سلفاً.

وهكذا بدت الأحناس ممثلة لمؤسسات ولـ «ممارسات اجتماعية يتزاج فيها أفق انتظار القراء واستراتيجيات الكتابة وخصائص تعتبر مميزة لطريقة أو أخرى في التعامل مع اللغة. فالفرد مدعو إلى النظر في المصوص من خلال هذه النظم وفي إطار ما استقر من مواضع على نحو ما يقوم به راصد السلوكيات العادية من بحث عن أسسها العرفانية بتجربتها من العوارص وما يعلق بها من شوائب ظرفية ووصلها بالكليات من السلوك: فعلية «المفهمة» conceptualisation وتصنيف الفردي الخصوصي في خانة كليات جامعة ذات قدرة على التوليد تبدو خاضعة لنمط من السلوك المركز في بنيتنا الذهنية، ومثل أساساً من أسس اشتغال فكرنا وطريقة تعاملنا مع الأحداث والأشياء بشكل تلقائي. ففي عياب مفاهيم جامعة يتفي المهم ويستعصي بقاء معرفة قوية من جهة أن جميع الموحودات سواء تلك القائمة بذاتها المحكومة بقوانينها الداخلية أو الحادثة المتولدة من فعل إرادي، تتميز لا محالة بخصوصيات تحدد منها مرادة لا إمكان لتقليصها أو ردها إلى الكل لكن عملية التصنيف والرصد في قائمات جامعة للخصوصيات الرئيسية المشتركة تسمح بإقصاء ما يعد هامشياً عارضاً وبناء نظام من التصنيف يسمح بتحديد وضع كل تجربة من تجاربنا وتعرفها وضبط حدودها الكلية.

وبناء على ذلك لا يعدو موضوع الأجناس الأدبية أنه شكل مخصوص من المشكل العام المتمثل في بناء المفاهيم فكما أن صنف «طائر» يتحدد بتوفر سمات مميزة من قبيل «امتلاك جناحين» و«القدرة على الطيران» و«التوالد عن طريق البيض»، أمكن تعريف التراحيدي بأنها عرض عن طريق أفعال بالكلام وبالحركة لشخصيات يتميز بعضها بنشاط فائق، ومن بعض الوجهات مشروع، يؤول إلى كارثة، مثيراً على هذا النحو شعوراً مزدوجاً بالخوف والشفقة. ويتيح النموذج الأحناسي الأرسطي التقليدي المستبطة أسسه من التوال البيولوجي عن طريق إقامة حداول من السمات المستخرجة من آثار مختلفة عقد نظم من العلاقات القابلة أو غير القابلة للاجتماع في شكل أنواع فرعية يغلب بعضها

بعضاً ويحضره مندرجاً من الأشمل والأعم إلى الأكثر خصوصية وفردة.

ورغم أن هذا الإجراء في التعامل مع الكائنات وتحديد أقسامها ظل سائداً طيلة قرون كثيرة وإلى حدود العصر الحديث فقد أظهرت الدراسات ذات المنحى النفسي والعرفاني وحتى البيولوجي، عدم إمكان الاطمئنان إليه والإقرار بمسلماته، وأظهرت أن أمر التصنيف أكثر تعقيداً بكثير من هذا التوجه في التصنيف القائم على اعتماد شرط «الخصائص الضرورية والكافية» أساساً لتحديد الجنس. فليس أوضاع الأصناف قارة ونهائية، لكنها قد نأخذ، في فترة معينة وعند الكاتب الواحد في بعض الأحيان، مسائل في غاية التشعب، علاوة على خضوعها، بسبب من عاملي الزمان والمكان، لسنة التطور المفضي إلى التحول والابتعاد عن النماذج التقليدية بسبب متفاوتة وتشكيلها بطرق مختلفة وعلى أجناس متنوعة، مما يستوجب التحوط بأطواق واقية وأخذ النص بكثير من الحذر.

وقد أثار فرانسوا راسيني⁽³⁾ هذه القضية معتبراً أن لفظ «محدد»، على سبيل المثال، يستعصي تحديد مفهومه بطريقة جامعة مانعة وفق التوجه الدلالي (السيمنطي) الموسوم بـ *analyse componentielle* والقائم على تحليل الوحدات المعجمي إلى مكوناتها «المعنوية»⁽⁴⁾ *séwmes*: إذ يكون الدارس مدعواً، كلما انتهى إلى رصد قائمة من المكونات التي يفترض أنها محددة لهذا المفهوم، إلى التوسع فيها لظهور مفارقات لم تخطر على بال في عملية لا تبلغ، مطلقاً نظرياً، حد الإشباع الكامل، فكلما اكتشفنا خللاً في التحديد أو بدا أن السمات المستخرجة لا تفي بالحاجة اضطررنا إلى مزيد من الضغط بإضافة سمات دالة فارقة أخرى، فإذا التحديد يتحلل ويصعب في متاهات لا يسع الدارس تجاوزها أو الوقوف على حل نهائي لها⁽⁵⁾. ذلك أن النماذج غير قابلة للتصنيف النهائي والانتظام في قوالب جاهرة مهما بلغ مقدار التدقيق والحرص على كائنات متولدة من الفعل الإنساني أو ناتجة عن نشاطه الذهني

المجرد. فليست هذه الخصوصيات المميزة قارة ولا نهائية لكنها تبدو هشة قابلة للتحويل المتراسل. ويستتبع ذلك أن التصنيف يضحي قائماً على عملية بناء قابلة للانتشار والتعدد بلا نهاية نظرياً، فحكمه لا يستجيب لمقولة الكل أو اللاشيء. ولكن لإجراءات مرنة متحولة تنبني، على الدوام، على الانعقاد والانحلال.

ولإبراز الأسس أو الإرواليات المنطقية التي تنهض عليها هذه النظرة إلى الأصناف الطبيعية فقد قدمت دراسات ذات توجه «عرفاني» اقتراحات تقصي بالعدول نهائياً عن الأخذ بقاعدة «الشروط الضرورية والكافية» والتخلي عن التزامها معياراً وحيداً لتحديد الصنف، وبالأستناد إلى ما يحدث بأنه نموذجي *prototypique* ليكون مقياساً يحكم إليه ويقارن به، وذلك على نحو ما يجري في العلوم البيولوجية التي تعتمد إلى وضع كتابات في «صف الطيور»، على سبيل المثال، عن طريق مقارنتها بما استقام في تجربتنا و«حزتنا بالعالم» (6) نموذجاً للطائر، ووضعها في أقسام يحصص الواحد منها شبكة من الأصناف الفرعية المتدرجة من الأدخل في النموذج المنتخب، والأكثر أخذاً بمواصفاته إلى الأبعد عنه والأقل انتساباً إليه (7). ورغم ما توفره هذه الطريقة من مزايا في تحديد معالم «القسم»، أظهرها إقامة سلم ترتبي خاص لشبكة من الأفراد المتعاقبة بوجه أو آخر والمنظمة بينها صلات يتفاوت مقدار متانتها، فهي لا تمثل حلاً حذرياً لتحديد الجنس من جهات عدة، قد يكون أهرها عدم قدرة هذا التوجه على ضبط المحددات الرئيسية الكفيلة باعتمادها أساساً قاراً للمقارنة، مما يؤول إلى ما يمكن إدراجه في باب التذبذب، ومنه إلى عقد صلات يتنامى تهاافتها إلى حد عدم الارتباط بالنموذج إلا بصلات واهية تشارف بحرد الشبه الشكلي وغير العضوي.

ويعترف جورج كثير نفسه بأن الأسس المنطقية للتصنيف مازال مجهولاً وبأن المتواليات المقترحة فيما يعرف بـ «النموذج» *prototype* لم يستقر

ويستوف شروط البحث العلمي المضبط المعالم والمستند إلى قواعد صريحة وقابلة لإعادة الإنتاج، فإذا عمليات البحث والاستقراء لا تخرج من حدود ما يوسم عند فتشجاين Luduoig wittgenstein بـ «النفس العائلي»⁽⁸⁾، فبحسب تصنيفي الكائنات ذات الريش أو التي تتوالد عن طريق البيض أو الحاملة جناحين أو القدرة على الطير يختلف تصنيفي للنعام، على سبيل المثال، ورصفه في هذه القائمة أو تلك واعتباره طائراً أو غير طائر. وبذلك يتشتت التصنيف ويتعد عن الجمع والمنع.

وفي اتجاه مساوق للسابق وربما أكثر نزوعاً إلى الأحكام بما يسميه إدجار مورين E. Morin مدأ «التعقيد»⁽⁹⁾، اقترحت هيلاري بوتنام⁽¹⁰⁾ منوالاً تقدر أنه كفيل، متى طلق، بتجيب عقبتين قائمتين في تصورين سائدين تقليدياً هما: النظرية «الجوهرية» conception essentialiste القائلة بأن الأشياء المنتمية إلى صف طبيعي تستمد وجودها من جوهر مشترك يعين وحدتها وهويتها، والنظرية «التحريبية» concetion emiprique القائمة على الطر في الخصائص المميزة لكائن وإلحاقها بالصف الأوفى تحديداً والأقدر على احتواء تلك الخصائص واستيعابها؛ فندرج، على سبيل المثال، كائناً في صنف «شجرة» أو «ذهب» متى أمكن للوصف النظري الأكثر دقة واستيفاء للمحوصيات «المجسدة» لجنس احتضانه في هذا الجنس.

ويشترط عودح بوتنام توفر مكونين للانتظام في قسمين هما:

1 - مكون «تعيين» déictique حاصله أن تصنيف شيء في قسم خاص يتطلب أن يجارى ذلك الشيء بطريقة «حصوصية» ممثلين ممتازين مجسدين لهذا القسم.

2 - مكون «وظيفي» nomologique يقضي بوجود مبدأ نظري يقوم مقام قانون صريح أو ضمني يؤسس وحدة الصف، فمن البين أنه بالسبب إلى

البيانات والحيوانات يمثل التوالد مبدأ صامناً وجود ذلك الجنس واتصال حضوره.

ويفترض ذلك أن هذه الكائنات تجدد في ذاتها مبدأ «حركتها وسكونها» وهو مبدأ نأست عليه النظرية الأرسطية، وليس وصع الشاط الإنساني على هذه الشاكلة من جهة أنه لا يجد في ذاته مبدأ حركته لكنه وليد قوى ودوافع فاعلة ديماميكية ونتائجها، ولهذا الفارق تأثير بين ومباشر فيما يخص تصنيف الأشياء المصنوعة في أقسام مخصوصة. فإن نظرنا في صنف «محفظة»، على سبيل المثال، أمكن أن نقف على أنواع تكاد لا تحصى عدداً من حيث أحجامها وأشكالها والمواد المكدودة منها. فلا شيء في الظاهر يجمعها؛ ولا يسع بمقتضى ذلك الوقوف على مكون خارج الاشتراك فيما تنهص به هذه الأشياء جميعاً من وظيفة وهي حفظ وثائق وهكذا فليس مكافئ لتحديد الأحناس وصف مظاهرها الخارجية والنظر في مدى تشابهها وهذه الضرورة تنأى تحديداً من أن الموضوعات المصنوعة لا تمتلك في ذاتها مبدأ «الحركة والسكون»، أو بعبارة أخرى، مشروعية ملازمة لها مستمدة من ذاتها: فلا يسع وصفها وتصنيفها إلا بالقياس إلى استراتيجيات إنتاجها، وما رام المتبحرون إسناده إليها من وظائف أو دلالات.

وبذلك نتبين الفرق بين الأشياء الطبيعية والأشياء المصنوعة الحاصلة بفعل من الإنسان وإرادته للنهوض بوظائف معينة. فالأولى تجدد في ذاتها، بواسطة الجينات، وتؤسس، استيعاماً، وحدة كيانها بمقتضى قوانين داخلية ذاتية، فيما لا ينتظم النوع الثاني في هذا الإطار مطلقاً، فالتحليل الكيميائي أو الفيزيائي للمصنوعات الفخارية يمكن أن يهدي إلى تعرف خصائصها الفيزيائية أو فنيات صنعها لكنه لا يسمح بتصنيف هذه المتوجّهات في أقسام طبيعية، ولبلوغ هذه النتيجة يمكن أن تجرى دراسة دقيقة ومنظمة لمظاهر التشابه والاختلاف الشككية ووضعها في قوائم تستصفي فيها السمات المشتركة الأكثر بروزاً

وتسند إليها تسميات تعين هياتها المرتكزة بالضرورة على مقاييس شكلية، قياساً على ما يعمد إليه علماء الآثار من وضع سلسلات أو متواليات لخصائص ما يعاينونه ويعثرون عليه من أنثريات. والحال أنه تبين إمكان الوقوف على أشكال متشابهة واتفاقاً متماثلة ومع ذلك فهي لا تهض بوظيفة واحدة ولا تنتمي بالتالي إلى صنف واحد.

وإذا كان أمر تصنيف الكائنات المنتجة قصداً وللهوض بمهام وظائف محددة غير ميسور بالاعتماد على هذا المنوال وإن توفرت فيه قدرة على الكشف والإضاءة وأمكنه تجاوز عقبات في التصنيف فهو لا يسعنا بأداة فعالة كفيلة بتقديم حلول لتصنيف الأدبي الذي يثير من الإشكالات ما تتضاءل دونه ما تثيره أشياء العالم الطبيعية والمنصوعة لأعراض نفعية من قضايا فمهما ثبتنا وجردنا من وسائل تدقيق شكلي وعمليات إحصاء ونشكيب هندسي أو القورمي فلا شيء يصمن إقامة تصنيف منضبط الحدود وذلك لعدم «طبيعية» هذا الإنتاج تحديداً، إذ يتطلب الأمر «استخلاص الخصائص من وجهات متعددة شكلية ووظيفية وموضوعية وغيرها بما يكون من دقة ونقص مما يقدر أن يؤول التحليل إلى تعقيد المنوال إلى حدود يتفنى منها ما يقتضيه من اقتصاد وقابلية لإعادة إنتاجه. وهو ما سنجوس في بعض إشكالاته في المحور التالي.

2 - إشكالية تحديد الجنس في منظوره الأدبي:

لشر بدءاً إلى أن أهم ما يواجه المقبل على التجسس الأدبي من قضايا شائكة يرتد إلى خصوصية هذا الضرب من الإنتاج الإنساني. ففي فصل عنوانه «تحربة رتشاردس»⁽¹¹⁾، قدر صاحب أن هذا الإنتاج يستدعي الطر فيه لا باعتباره مكوناً طبعياً لارماً لذاته أو مستعداً مشروعيته من وجوده أصلاً كما لو كان حصاة أو شجرة منعزلة، ولكن من جهة أنه حصيلة عمليات تبادل رمزي يتجلى في ثلاثة مظاهر متكاملة: فهو من ناحية يتضمن مظهراً شاعرياً polétique من حيث إنه وليد مجموعة من استراتيجيات الإنتاج والصناعة.

وبمثل من ناحية أخرى مظهراً جمالياً يتلقى ويذاع من قبل جمهور النقاد والقراء ويعاد إنتاجه بصفته تلك، ويقوم من ناحية ثالثة على مظهر مادي محابذ يكمن في إمكان ملاحظة آثار حضوره فمسك به وتنصفحه ونضعه في الرفوف، إضافة إلى أنه يقتنى ويقرأ. وفي المحصول يتعذر تحديده نهائياً من حيث استراتيجية كتابته وما يسد إليه من تأويل ومن حيث شكله وكيفيات تداوله. فهذه المظاهر لا تكف عن التحول في بنيتها الداخلية ونظم تشكّلها وفي علاقات بعض الآثار ببعض. على أننا مدعوون لوضوح الرؤية أن نراعي عند تناول موضوع التجنيس الأدبي ثلاثة عوامل رئيسية: ما قصده المؤلف، وما تعرّفه القارئ واعترف به وأسند إليه من قيم أجناسية وأخيراً الخصوصيات الشككية التوليدية التي يمكن رصدها في الأثر الأدبي، وليس من الضروري أن نتعقد بين بعض هذه العوامل الثلاثة وبعض علاقات مظنة.

ففيما يخص دور المؤلف في بلورة الجنس الأدبي نكتفي بإبداء ملاحظات ثلاث:

أولاً: إن المؤلف عادة ما يتجج إبداعه، وينطبق ذلك على الإنتاج الأدبي القديم بوجه خاص، في إطار مؤسسة تحدت معالمها مسبقاً. وبناء على سس متواضع عليه، ويترتب على انحراظه في هذه الأعراف وقبولها الوعي بأنه محكوم بتقاليد لا يسعه الخروج عليها. وما قد يصدر عنه من إنتاج لا ينتظم في هذا السنن ولا يستجيب لما تحدد قبلياً ولأفق الانتظار المرسوم بغير إرادته. لا يعتد به ويقصى من حظيرة الأدب أو يفهم على نحو مخالف لنوايا صاحبه، ولا تندر، في تاريخ الأدب، المواضع بين منتجي الأدب ونقاد يحلّون هذا الإنتاج في غير ما يفترض أن أصحابه قصدوا الإنشاء في إطاره من جنس، أو بين منتصرين لما يعد نموذجاً من الإبداع في جنس معين ومتصرين لغير هذا النموذج. وكثيراً ما يؤول ذلك إلى تحريد حجاج من المنقول أو الحادث للاستدلال بها على هذا الموقف أو ذاك مما يسهم في إثراء عملية الوصف لما يعد

متمحضاً لجنس معين. وهكذا تتحدد الأغراض الشعرية من فخر ومدح وثناء وفق أحكام خارجية ومقولات تضبط ما يسوع قوله وما لا يسوع أو يؤثر تجنبه عند التطرق إلى غرض معين، دون أن يغيب دور المدعين في هذا المجال في تكب لنمادح الإبداع المستهلكة والعدول بها إلى مسالك مستجدة تعبر عن توجهات ذاتية وتشبع نزعات أصحابها الفنية ورؤاهم المخصوصة.

ثانياً: قبل أن يكون المؤلف عون إنتاج للأدب فهو قارئ لما يكتب ولما ينتج. ولا يخلو أمره من الانتظام في أحد البابين، إما أنه مخرط في الجنس الذي هو فيه بسبيل، ويحر ذلك إلى دعمه وتثبيت قواعده وما يعد منه خصائص مميزة؛ وإما أن يعدل به عن مساره المألوف ويحر به في مسالك معدول بها عما يعد منه تقليدياً محدداً لوعه. وفي كتنا الحالتين لا يتحدد منتج الأدب بوضع الموروث منه وسلطته عنه بقدر ما يتحدد سطرته إليه وكيفية تعامله معه عن وعي وإرادة. ومع ذلك فمن المعارفات التي يتفق حصولها أن الأديب قد تكون له آلية في استعادة عودح من إبداع سابق لم يعد له حضور في عصره، إلا أن ضغوط هذا العصر التوليدية وعمادج الكتابة السائدة والمحتزة في ذهه قد تحمله إلى ابتداء نوع آخر يكون مزيجاً من النموذج المستهدفة استعادته، ومن أشكال الكتابة السائدة في عصره، وعلى هذا النحو يفلت إبداعه من قيده ويفضي به إلى إنتاج ضرب جديد من الأدب لم يقصده، ولا نستبعد أن تكون كتابة عيسى بن هشام للمويلحي مثلاً مجسداً هذا الوضع.

ثالثاً: نخلص إلى ما نعهه أهم دور يمكن أن ينهض به الأديب في رسم حدود النوع وتحديد آفاقه أو تحريف مسار أنواع سائدة وتلويها بقيم أجناسية أخرى؛ ويكسر أساساً في إعلان منتج الأدب الجنس الذي قصد الإبداع في إطاره ورغبته في كيفية تلقيه، ولنا فيما أفاد به الجاحظ في بعض مواطن «البيان والتبيين» من أن نوع الكلام يتحدد فيما يتحدد به بقصد المبدع ما يعبر عن هذه الظاهرة. ولا يفترض ذلك استجابة القارئ التلقائية لما يرسمه المؤلف

من حدود ويضبطه من أفق تلقيه، ذلك أن كلاماً قد يستهدف منه صاحبه الإضحاك ولا يلقى استجابة من هذا القبيل، وربما أثار ردوداً ماقضة للمتوقع، ويتفق أن يحصل العكس فيرسل خطاب لا يستهدف إثارة الضحك ومع ذلك يثيره (12).

لكن ما يجدر تأكيدُه أن للبية والقصد دوراً يكثر أو يقل في تحديد النوع وطريقة تلقيها له، وللاستدلال على ذلك مثال واضح أن أندري بريتون اقتطع أجزاء من مقالات صحافية وإشهارية وغيرها من وثائق متاحة في الفضاء الثقافي وأدرجها في أحد دواوين شعره مقدماً إياها باعتبارها شعراً وداعياً القارئ إلى التعامل معها وفق هذا التصور. ويستبعد ألا يراعي هذا القصد ويحمل على أنه يعبر عن توجه حديد في الكتابة فتقل ثبث المقتطعات من الوثائق باعتبارها صادرة عن بنة في إكسابها مسحة أحاسية مخصوصة أو إحلالها في إطار صنف معين بصرف النظر عن موقف القارئ منها ومدى استعداده لتقبلها بهذه الصفة وتحليلها استناداً إلى هذا المسطور أو رفضه لذلك وعدم الاعتداد به مسلماً جديداً في الإبداع الشعري. واحتكاماً إلى هذا المعطى أمكن للأديب أن يثبت على علاف أثره كلمة شعر أو قصة أو رواية أو مقصورة أو ما جرى محرى ذلك؛ مما يبين ما لقصد صاحب الأثر من أهمية في كيفية تلقيه، وقد يفصي الأمر متى دعمته المؤسسة الأدبية أو الثقافية، إلى تطوير الجنس الأدبي، وربما إلى انتحائه مساراً جديداً، وإلا فمن المحتمل أن يثير قضايا ويكون محل جدل، ولا أدل على ذلك مما أثارته الرواية الجديدة عند الغربيين وحتى عند العرب من نقاش متحمس وردود أفعال في بعض الأحيان متشعبة لرفض بعضهم توجهها الفني التحديثي، إلى حد اعتبار بعضهم إياها غير جديرة بتسمية رواية.

وفيما يخص الباب الثاني فإنه لا يحفى ما للتنظير النقدي من دور حاسم في بورة حدود الجنس الأدبي، إذ يعد القارئ، وتخصيصاً بالقد، طرفاً فاعلاً

في إرساء بنية النوع وزرع أفق انتظار، ولا شك في أن صيغ حضوره ووجوه تدخله تختلف من عصر إلى آخر ومن مجتمع إلى غيره، فقد كانت عملية القراءة قديماً محكومة أكثر بتوجه تعبيدي ونزعة إلى ضبط الأسس وإملاء فن القول الأدبي في جنس معين من استجابتها للتوصيف الموضوعي المحدد. وما كان يجري من مناقشات يتنظم في باب ما ينبغي على المبدع إنتاجه ليحظى بالقبول وينخرط في النوع المحدد لا وصف ما هو قائم بالفعل وضبط خصائصه وما به يتميز، ونعلم جميعاً ما للتقليد ومحاكاة أعمال السابقين، في الأدبيات المقدية والفلسفية الإغريقية⁽¹³⁾، وعند العرب القدماء، من قيمة بالقياس إلى الإبداع الفردي وإفساح المجال للسليقة وللإبداع العفوي المتحرر من مقتضيات الجنس وشروطه فالسائد يستد في تعامله مع الأدب إلى مقومات مسبقة وقيم أدبية قبلية يفتصر أيها صبغت بهانياً من قبل الأسقيين، وحتى ما يحصل في بعض مراحل الأدب القديم من نقاشات بين اتجاهات إبداعية تحددية وأخرى اتباعية محافظة، فذلك لا يؤول إلى إحداث ثورات في الخطاب الأدبي أو تغيرات في نظمه الشكلية وباه الفية العميقة، بقدر ما يعلق بحواش شكلية في أساسها تخص كيفيات التعبير وأغراضه وسجلاته في مستويات لا تمس البنية العميقة للإبداع⁽¹⁴⁾.

ولئن شهدت الفترات اللاحقة⁽¹⁵⁾ تطورات في مستوى التعامل مع الظاهرة الإبداعية والتظير لأجناسها، فالانعطاف الحقيقي في هذا الأمر حصل في العصر الحديث، وتحديد ابتداء من القرن التاسع عشر إذ أخذ الأدب ينحو سبيل التحرر من الموروث والتحلل من نماذج التعبير والأجناس التقليدية تدريجياً وينحو بخطى حثية وجهة س أبواب مستحدثة في الإبداع دون حدود تقريباً، ودون أن يعني ذلك اختفاء هذه الماذج التعبيرية التقليدية كلية. وقد تكون أبرز مظاهر الإبداع التخلي عن الفواصل المتواضع عليها والمفروضة قسراً على أجناس الأدب، والمرح بينها بطرق وعلى أنحاء مختلفة فإذا الأجناس تشابك مولدة أجناساً هجينة آخذة بحكمها هذا بأسباب من

هذا الجنس، وبأسباب من ذاك إضافة إلى ابتكار نظم من الكتابة من أظهرها تضمين مقالات وخطب ويوميات والإقبال على أنواع أخرى منها لم تعهدها تقاليدنا السابقة وكانت نتيجة انتشار وسائل الإعلام على نطاق واسع وما يسرته من سبل الكتابة والاطلاع عليها، ومن هذه الأنواع المسلسلات الروائية والروايات البوليسية وقصص الحوسسة، والروايات المصورة.

واستيع ذلك تسليط نظرة جديدة على العمل الأدبي ترفض تسليط نظم مسبقة والاحتكام إلى أجهزة موضوعية قديماً واستبدال ذلك، تدريجياً، بنموالات وصفية و«تاريخانية». وبموجب ذلك لم يعد المنظّر يقترح نماذج قبية ويسن مبادئ متعالية تقن كيفية إنتاجها وقواعد كتابتها، وعدا همه منصباً على تسجيل الأعمال في تابعها الرسمي وأطوارها المتعاقبة وعلى تفحص ما يقرأ ووصفه بتجرد وموضوعية **وانتظم ذلك في** استراتيجية في القراءة تقوم على إعادة بناء الضغوط الشكلية المؤسسة لأفق انتظار القارئ والخاصة للمشاريع الإنتاجية الراتحة في العصر المعني حتى تتحدد دلالة العمل بالنسبة إليه، ويتمكن قارئ اليوم من فهمها وتأويلها على نحو يأمن القدر الأوفى من التحريف، فجنس مرعي لا يتحدد فحسب بمدى استجابته للمقتضيات المفروضة والمسلطة من قبل السابقين بقدر ما يتحدد بما ينيه مما نسمة بعوالم ممكنة وما يتضمنه من رؤى ونظرة إلى الواقع وإلى الوجود وما يحمله من قيم قد لا تنسجم مع القيم السائدة، وتقف معها موقف الرفض أو تنخرط معها في عملية تفاوض. وهكذا يتحدد أفق القراءة على أسحاء أخرى أبداً متجددة مما يقتضي من المدارس إقامة مسافة بالنسبة إلى ما هو بصدد درسه وتعديل نظراته الراهنة لتواظفه. والحال أن هذه المهمة لا تكون أبداً مجردة وتظل الروابط بعصر الكتابة النظرية حاضرة لا محالة: ولاستعارة التعبير الهرميتيكي لغادامير نقول إن تأويل الأعمال السابقة وتحليل أبعادها التوليدية لا يتحقق إلا بدمج أفقين أو لنقل حقليين مولدين *générieues*، الحقلي الذي أتاح للعمل الظهور والحقلي الناهض بمهمة التحليل.

وفيما يخص الباب الثالث، فالملاحظ أن المحلل المستلك منظومة من المقاييس لتصنيف مختلف السمات للأجناس التي يدرسها عادة ما تكون له محددات أجناسية ذات «قيمة عامة» من قبيل التراجيديا أو المقامة، وأخرى «ذات قيمة مخصوصة» محددة بأنواع متفرعة من الجنس وترتد إلى تصنيفات تعرف بأنها ثقافة معينة وتدرجها من ذلك الجنس الخاص. فعندما نشير إلى التراجيديا أو إلى المقامة فما يتبادر إلى الذهن تلقائياً التراجيديا الإغريقية والمقامة في الموروث العربي وتحديدًا عند الهمداني. أما ما وسم بتراجيديا سينيك وتراجيديا عصر النهضة والتراجيديا الإليزيائية والتراجيديا الكلاسيكية، عند الغربيين، والمقامة في عصر النهضة عند العرب، فتعد في هذا المنظور متفرعة منها. وينبغي في هذا الإطار العصل بين الاعتراف أو التأكيد الصادر عن المؤلف أو القاد في **المرآت المعنوية بأن ما عرّص ينسب إلى التراجيديا أو إلى المقامة والسمات الداحية المميزة والمستحصرة لتحرير هذه العلاقة ففي الحالة الأولى نحن إزاء محددات «ذات قيمة مخصوصة» من جهة تعلق تلك الآثار بعو أجناسي معين وبيئة ثقافية مخصوصة قد لا تقرهما المعطيات التجريبية ولا تثبت منهما سوى صلات وأهمية بما يدعي الانتساب إليه من جنس أدبي. ونحن، في الحالة الثانية، إزاء قيم عامة قابلة للاستدلال بها عليها وذات علاقة «قانونية» بالصنف المدرجة فيه، والحال أن إثبات هذه الصلات لا يبدد المعضلة المثبتة في مدى إمكان الوقوف على سمات قارة تشد جميع الآثار المفترض أنها فرعية والمختلفة زماناً ومكاناً لجنس خاص، وجديرة بأن تكون مقياساً ثابتاً يمكن الاحتكام إليه باطمئنان وتوثيقه. وتجاوز الحكم بأن ما يعقد من صلات بنوية أو غيرها بين كلا الطرفين لا يتعدى أمره الحدس بالانتظام في «تفسير عائلي» واحد لهشاشة هذه الصلات وتعددتها وعدم استقرارها. فهل يتسنى التعريف بما يحدد الجنس التراجيدي أو المقامة بطريقة لا لبس فيها ليكون عماداً يرتكز عليه للحكم بانتساب هذا الأثر أو ذاك إلى جنس معين بما لا يدع مجالاً للطعن فيه؟**

ومثل الإجابة عن هذا السؤال بالسعي إلى استنباط منوال للمحددات العامة الكفيلة متى ضبطت بوصل بعض الآثار ببعض بخيط رابط يكفل رصفها في صف جامع مدار البحث والمهمة الأساسية المنوطة بالناقد. فهو مدعو في مرحلة لاحقة لعملية رصد لآثار يصادر على حملها طاقة مولدة جامعة تؤهلها للانتظام في جسد واحد، إلى إقامة روابط بينها مع الاحتفاظ بمسافة هي تلك الراجعة إلى وضعه التاريخي ورؤيته الذاتية الخاصة، بالنظر إلى أنهما عاملان عاينان لعملية الدرس لا إمكان للتحرر نهائياً منهما مهما توفر الحرص على التجرد وتبسيط نظرة موضوعية محايدة لمادة الدرس. ولتأدية الدارس مهمته على النحو المطلوب احتاج إلى منظومة من المعايير تسمح له باستخلاص مختلف السمات الماثرة المحددة لمختلف الأحاسس العرعية وترتيبها وفق نظام يراعي تعقد الظاهرة الأدبية وتكونها من سيجح من المستويات التشابكة.

ويبدو طبعياً أن يختار في المقام الأول الأبعاد الثلاثة التي حددها موريس للأنظمة الرمزية باعتبارها مقياس أولية وهي الأبعاد التركيبية والسينمطيقية والبراجماتية، أساساً لعمله، دون أن يعيب عنه أن تطبيقها على النص الأدبي يثير قضايا دقيقة ومعقدة. فمن الوجهة التركيبية يتحدد الأثر الأدبي بعلامات خارجية تحصى الحمل المكونة له وما تتميز به من خصائص تركيبية وصيغ تعبيرية وسجلات قول بقدر ما تهتم ما يتجاوز الجملة من نظم بقاء وتقسيم إلى وحدات مقطعية وفصول مما يكسبه نظاماً شكلياً وإيقاعياً محسوساً. وفي المستوى «السينمطيقي» فإنه من المفيد تمييز «سينمطيقية موضوعية» من «سينمطيقية ذاتية». ترتد الأولى إلى كيفية تنظيم العالم الممكن وإلى مختلف الأوضاع والأحوال التي عليها يحيل. فالنص يخلق عالماً موازياً للعالم الواقعي ويصوغ واقعاً آخر مغايراً له وإن كانت مكوناته مستمدة منه. وينتهي الأمر إلى ما يصطلح على تسميته «التركيب المورفولوجي» للرواية من حيث بناء الشخصيات والأفعال وموضوعات الطلبة وأوضاع الفعل وسياقته وتوزيع الحوار والسرد. فيما تحتص «السينمطيقية الذاتية» بأوضاع الشخصيات

الذاتية وأحوالها النفسية المسؤولة عن تشكيل بيئة حمالية وإضفاء شحنة إشحائية على العالم المحيّل تولد عند القارئ مشاعر وتثير انفعالات من قبيل الشعور بالخوف والشفقة (التراجيديا)، أو بالتعجب والالتذاذ الفني (روايات المغامرات)، أو الاستملاح والترويح عن النفس (النوادر أو المقامة)، يضاف إلى هذا ما يتفق أن يحمله الأثر من قيم ذاتية أو جماعية يعبر عنها مباشرة على لسان أعوان مضمين في الرواية أو بطريقة غير مباشرة تتكفل وسائط بالإيهاء بها، ومنها طريقة العرض وتقديم الوقائع وأقوال الشخصيات وأفعالها التي قد تأخذ مسالك انحرافية متعددة.

أما المستوى الراجماتي فيتجلى في مظهرين رئيسيين هما: المناسبات والاستراتيجيات العامة. ويقصد بالمناسبات الأوضاع الخاصة الخافضة بالإنتاج الأدبي، إذ تتوفر في بعض **الحضارات**، ومنها بوجه خاص تلك الموسومة بالشعرية، ظروف محددة فلباً موسومة عادة بطابعها الاحتفالي ولباقاعها الزماني الدائري العائد، بصمته هذه على نفسه، عودة الفصول ومواسم الفلاحة والأعياد الاجتماعية والدينية التي تقام في فترات معينة من كل سنة، وعادة ما تتميز أجناس القول الأدبي الذي يجري في سياقها مسوكة في قوالب وأطر جاهزة وتعرف بطريقة شبه آلية مما يجعلها غير مهيأة لتحولات عن مجراها مهمة أو تطورات مشهودة.

ومثل الاستراتيجيات الكلية العامة مجموعة غير متجانسة تبرز في صلبها بعض المقولات الأساسية من قبيل التقابل بين الشفوي والمكتوب، كما يختص بأوضاع الخطاب من قبيل التمثيل/ السرد، والواقعي/ المتخيل. وبالتزام هذه الوجهة أو تلك تعبير الخصائص والبنى، وفي الآن ذاته، نستشف طبيعة العلاقة المنتظمة بين منتج الأدب ومنتلقه، مما يقيم الدليل على أن الاستراتيجية محكومة بنوع هذه العلاقة المنتظمة أي، في نهاية المطاف، بالطريقة التي يقدر الأول أنها الأدعى إلى تحقيق المشروع وبلوغ الغاية في التعامل مع الثاني.

ورغم ما يوفره هذا التوجه في مقارنة الأجاس من مداحل متكاملة تثير انطباعاً بقدرتها على محاصرة موضوع الدراسة، فلستنا نقف في الأعمال التطبيقية المنجزة ما يمكن الاعتداد به وقيم الدليل على بلوغه حداً من القدرة الإخراجية بحيث يشارف اكتساب صفتي الجمع والمنع في ضبط حدود الأجناس وأطرها. ولا أدل على ذلك من أن أكثر الأعمال سعياً إلى تشخيص حد التراجيديا ورصد إطارها الأجناسي، ونقص عمل شيرر الموصول بالتراجيديا⁽¹⁶⁾ لم يكن حظه من النجاح في ضبط مدونة *répertoire* واستخلاص سمات ذات طاقة توليدية مستوفية شروط التحديد الدقيق للجنس وقادر على استيعاب ما أنجز وما يحتمل إنجازاه وقابل للانتظام في هذا الجنس بشكل لا يقبل الطعن فيه، إذ لم يحرص في حملته من الأمور التقريبية والأحكام الانطباعية الحديثة، فكلما عرل سمة مميزة للجنس وحد نموه مقادراً إلى تعيين مجموعة من الآثار المختلفة. بحسب تحديد *الجنس* التراجيدي باعتباره فعلاً مسرحياً يستهل بما يوحى بالانتشاء ويؤزل في النهاية إلى فاحشة، أو أنه ينسج على إثارة الشعور بالخوف والشفقة، أو مقارنته من جهة أنه يقوم في أساسه على رؤية إلى العالم مخصصة على منوال ما يراه نيتشه أو كيجدارد أو لوكانش أو قلدمان، أو تعريفه بأنه ينسج على وضع في أساسه متدهور ويزداد تدهوراً باطراد حتى لا إمكان لإصلاحه، فهو يقلص حجم الأصناف المنتظمة في خانة التراجيدي إلى حد حصره في نماذج محدودة جداً أو التوسع فيه إلى حد إدراج عدد من الآثار إليه يكاد لا يحصى.

ويتعقد الأمر عندما ننعطف إلى المقاربة بين أنواع فرعية متتمية إلى بيئات ثقافية مختلفة، من قبيل المقارنة بين المقاومة وما يعرف برواية «بيكارسك» التي انتشرت في أوروبا وتخصيصاً في أسبانيا في القرون الوسطى، إذ لا نعدم صلات بين كلا الشكليين وإن كانت واهية، مما يثير التساؤل عن مدى إمكان الجمع بينهما. ويؤزل الأمر، في حال الأحذ به، إلى التوسع في مفهوم الجنس إلى حد يضحى معه بمثابة الثوب الخلق الذي يتسع لاحتواء آثار لا تجمع بينها

سوى صلات واهية جداً⁽¹⁷⁾. وفي المحصول نتين أن المقاييس التركيبية والسيمطيقية والبراجماتية من المرونة والهشاشة بحيث تفقد الفعالية المطلوبة والقدرة على التشريع والكشف، وبالأستباع، مشروعيتها الكاملة.

ورغم ما يحف بقضية تصنيف الأعمال في قائمات أجناسية من إشكالات لا تطل شرعية التساؤل عما إذا أمكن الوقوف على أجناس كبرى ذات خصوصيات عامة كونية ترتد إلى ما يعرف عند جينت بـ «أجناس جامعة» *mégaganre* تحبس وجودها تحريياً وإن عز، حسب ما وقفنا عليه من توجهات في عمليات التصنيف للأكار. الاهتمام إلى منهجية علمية قادرة على محاصرة حصائصها الأجناسية ووضعها في قائمات مضبوطة الحدود. فنحن نعرف أن القرن التاسع عشر أورثنا تحديداً ثلاثاً حظي بقبول وانتشار واسع النطاق، وهو «الملحمة» و«الشعر الغنائي»، و«الدراما». والحال أننا متى تفحصنا هذا التقسيم تبين أنه يرتكز على مقاييس مختلفة إلى حد كبير. فالدراما تستند إلى مقاييس براجماتي (عرض أو تمثيل / سرد) في مقابل الملحمة والشعر الغنائي، فيما يتحدد هذا الشكل من التعبير بمقابلته بالنثر وكذلك بمضامينه المرجعة قيماً وأحوالاً ذاتية لا تدخل في باب الشكل المتحدد معياراً لتمييز الملحمة من الدرامي. ويمكن الانتهاء إلى القول بأن لهذه الأشكال «قيمة محصورة» من جهة أن المبدع والقارئ والناقد يعترفون بوجودها ويقرون حدسياً بتمايزها، لكن ذلك لا يشفع لها ولا يبرر اعتبارها أصفاً كبرى ذات «مقومات عامة» تفرض نفسها لإمكان الاستدلال عليها تحريياً وبشكل قاطع. يضاف إلى هذا أن هذه الأجناس يختلف النظر إليها، بحسب العصور والمادح السائدة وأفق انتظار القراء ومدى تشعب مناحي مقارنة الأدب. وهكذا فما لم يكن بعد أدباً، في بعض العصور، عدا، في عصور أخرى، بعد أدباً، وتستقيم المعادلة متى عكسنا طرفيها، ولا يفوتنا أن نشير، في هذا الصدد، إلى أن مفهوم الأدب حديث العهد نسبياً إذ لا يعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر.

وفي المحصول، فما يلاحظ أن المحاولات النظرية لتصنيف الأحاسي وفق أسس واضحة وذات مصداقية تؤهلها لقابلية إعادة الإنتاج تبدو من التنوع وتداخل المقاييس من جهة جمعها بين الوظيفي والسيمنطقي والشكلي والديني والثقافي بحيث يتعذر الوقوف معها على ما يمكن أن يعتد به ونعتبر أنه يمثل مشروعا يبشر بحل لهذه المعضلة.

3 - نظرية قودمان ومدى قدرتها على إسعافنا بحل لمعضلة الجنس الأدبي:

لنا أن نتساءل، بعد أن استقام عندنا تعذر الوقوف على منوال صارم بمكسا، متى طبقناه، من ضبط حدود الجنس الأدبي، عما إذا استوجب ذلك تجاور البحث في الجنس الأدبي محارة لموقف عدد من المختصين الذين انتهوا إلى القول بعدم إمكان الوقوف على أحاس متعبرة بحدود صارمة، ولا حتى على ما يميز الخطاب الأدبي من غيره من الخطابات الحارية في الساحة الثقافية مما يستدعي العدول عن مواصلة الخوض في هذا الموضوع واعتباره باطلاً⁽¹⁸⁾. ورغم الإقرار بعدم إمكان الوقوف على إحابات حاسمة ونهائية لقضية التجنيس الأدبي، فلعل مقارنتها في ضوء نظرية قودمان المتصلة بالفن والمطروحة في كتابه الموسوم بـ «قواعد الفن»⁽¹⁹⁾ تمدنا بأسباب للاقتراب من الحل الأوفر حظاً بمقتضيات البحث العلمي لخاصيتها الاستكشافية الفاتحة.

تتأسس هذه الطريقة على مفهوم «التمثلة» *exemplification* الذي يواطئ مفهوم العلامة الأيقونية كما عُرف في الدرس السيميائي⁽²⁰⁾. لكن الفرق أن التمثلة عند قودمان لا تتحدد من جهة مشكلة خصائص من الممثل الأيقوني لخصائص من المرجع، ولكن من جهة انتماء خاصية ماثلة في الشيء المرجعي إلى قسم معين⁽²¹⁾. فخاصية ما متوفرة في شيء معين تربط ذلك الشيء بأسماء أخرى، تشترك معه في امتلاكها الخاصية نفسها، ويكون ما إليه تنتمي وتقوم منه مقام «التمثلة» معيذاً لها انسجماً مع مصادره أن «(أ) إن كانت مثلة لـ (ب)، فإن (ب) يعين (أ)» *si x exemplifie y, alors y dénote (أ)*

ولتجسيد ذلك نسوق الأمثلة التالية: إن كان قنديلي ممثله للون الأخضر، والأخضر يعين لون قنديلي، فإن كان ممثله لما ليس له ذراع فما ليس له ذراع يعين شكل قنديلي، والنتيجة أن الشيء الواحد ينتمي إلى أقسام متعددة، فقنديلي ينتمي إلى قسم القناديل، وإلى قسم الأشكال المعدومة الذراع، وإلى قسم ما له لون أخضر وقس على ذلك سائر الأشياء الطبيعية والمصنوعة بفعل الإنسان المادي وغيره من إنتاجه الثقافي بالمفهوم الواسع للكلمة.

ويحرص الباحث على التبيه إلى أن الفرق بين القيمة التصريحية والتمثلية لا يعود إلى طبيعة العلامات وإنما إلى وظائفها موضعاً أن الحركة الواحدة المستعملة عند رئيس فرقة تمثيلية وعند إسناد رياضيات تكسب قيمتين مختلفتين، هي عند الأول تصريحية تواضعية تؤدي وطبعة محددة فيما تحمل عند الثاني قيمة مثال، «ويمكن أن نتخيل النتائج بتأويل الأول بلغة الثاني رغم تماثل الحركتين» (ص 95)، وكلمة «ص» تحمل دلالة تصريحية تفيد بطلب السكوت لكها من ناحية أخرى ثمثة لندكلمات الفصيرة المكونة من مقطع، ولللكلمات العربية، وندكلمات الفصيرة المصحمة مها. ولهذا التحديد نتائج مهمة من جهة أنه يتيح إطلاق الأسلوب، تعميماً، من قيد الأحكام النفسية العامة والإيديولوجية والقيمية الفنية ومحاولات حصره في رسوم بيانية كثيراً ما تنسم بالاعتباطية، ويدخله في حيز الوضعي القابل للانتظام في أقسام بحسب وجهة النظر والعناية المقصودة.

وكما ميز الباحث بين القيمة التصريحية و«التمثلة» عمد إلى التمييز بين «التمثلة» و«الدلالة الحافة» مقررأ أن هذه الدلالة معلقة بالدلالة التصريحية. ولتوضيح ذلك يسوق مثلاً ملخصه إمكان جهلي ما تحمل كلمة مرسومة من نوع الكتابة بالرسوم ideéoframme من دلالة تصريحية، ومع ذلك اعتبرها «تمثلة» للكتابة التصريحية الصبية، ولا يصح، فيما يؤكد، عد ذلك من قبيل الدلالة الحافة. والنتيجة أن كل «تمثلة» ليست بالضرورة دلالة حافة وأن هذه

ليست إلا حالة خاصة. فلمفهوم «التمثلة» في تقديره فعالية وقدرة على الكشف والإضاءة تسمح بدراسة الجنس من أوجه متعددة يستصفي منها تلك المتصلة بالدال في صورته الصوتية المنطوقة وهي شكله المادي المرسوم، وكذلك في وظائفه ودلالاته.

فالحوار الدرامي مثله للتفاعل القوي، ونقف له على عدة صياغات ونماذج «مثلة» في المسرح وفي الرواية وفي الحكاية والأقصوصة وفي النصوص الدينية وفي أجناس أخرى من الخطاب الجارية في الفضاء الاجتماعي، وقس على ذلك الوصف والسرود والصورة وأنواعاً أخرى من الخطاب، فالأنواع تخترق الأجناس ولا تختص بأي منها، لكن خاصة حس تكمن في هيمنة بعض أنواع التمثلة فيه وطرق محصورة في صياغتها وتشكيلها في الآثار المنتجة في إطاره. فنسب حضورها إضافة إلى هيئاتها ووجه توظيفها وكيفيات إدراجها في الأثر هي التي تحدد، في نهاية المطاف، حسه. وهكذا نلاحظ، على سبيل المثال، أن كمية الحوار في بعض الآثار وكثافة حضوره بالنسبة إلى أنواع أخرى من الخطاب، وانتظامه فيها بطريقة توحى بأنوى مقادير المحاكاة للتفاعل القوي الجاري في الفضاء الاجتماعي هي التي تحدد الجنس الدرامي ومميزه من سائر أجناس الأدب، فيما يزرع الجنس الروائي إلى مثله أظهر للسرود وللوصف.

وقياساً على ذلك نلاحظ احتصاص أجناس فرعية ضمن الجنس الخاص بنسب أوفر من بعض أنواع التمثلة. من ذلك نزوع المأساوي إلى تمثلة البحث عن المطلق بطريقة مشروعة على نحو من الأنحاء والعجز عن بنوعه، يصور وعلى أنحاء مختلفة تراوح، بين عتبة عليا تجسدها المأساة الإغريقية، وتمثل في الإصرار المنقطع النظر على تحقيق الطلبة والتحدي البالغ حداً أقصى للعراقل العائمة حائلاً دون ذلك، وعتبة دنيا حاصليها تفتت هذا المطلق في أشياء العالم العادية والأفعال اليومية النافهة إلى حد استبداد شعور بالضياح فيها واستحالة

إيجاد مخرج له، على نحو ما يظالنا في المسرح الحديث الموسوم بالعيني، ولئن بدت ظلال هذا القسم حاضرة في الجنس الدرامي فمقدار ممثله له يتراجع، والأهم أن الحل فيه لا يبدو متعزراً، وإن انتقلنا إلى الجنس الكوميدي وقعنا على «مثلة» لأقسام أخرى من العمل دون إمكان القطع باستحالة الوقوف على ترجيع صدى بوجه أو آخر لما أحطناه في القسم المأساوي، على أن هذا الترجيع لا يتعدى حدوداً ضيقة ويبقى نسبياً. وقس على ذلك سائر أجناس الخطاب وتفرعاتها.

وفي المحصول بما يتحدد به حبس ليس مثله قسم بمفرده أو محض خصائص فيه دون غيره، فهذه الخصائص ترسل وما يحكمها هو مبدأ الاسترسال لا الانقطاع وهي قابلة للاحتماح في أثر أدبي واحد على غرار ما يظالنا في «الكتاب» لأدونيس، لكن ما يسمح بإدراجه في هذا الصنف أو ذاك إنما يكمن في غلبة «مثته» قسم على «مثلة» أقسام أخرى إلى كيفية ظهوره وتقديم حضوره ومع ذلك لا يندر أن نطل مختارين في إدراج أثر ضمن صنف معين لتشابهك مناح مثله وتزاحم الأقسام التي تعينه وتداخلها (22).

وعلى هذا النحو من معالجة الآثار والتعامل معها يفتح مجال الجنس على القدام منها ويمتد أفقه لمشارفة المودحي: إن تعريف جنس قصيدة أو رواية وتحديد خصائصها الأجاسية «يفترضان محض مثال من الكفاءة قادر على توليد عدد لا يحده من الصمحات المطابقة لهذا النموذج بوجه آخر من وجوهه». وطرافة الأسلوب، ومنه الجنس، لا ترتد إلى اختصاص الفرد بهوية وإفراده بخصائص محددة له دون سائر الهويات، إنما تعود إلى خصوصية النموذج القابل للإنتاج في أمثلة وصور تكاد لا تحصى عدداً «إن وصف مرادة معاه تكس على نحو من الأنحاء في مباشرته بالإكثار منه». وهكذا فالبحث عن الخصائص الأجاسية لأثر يتأسس على تشخيص أنواع التمثلة التي يجريها الأثر وتوهمه للانتظام في أصناف مختلفة من الآثار والكتابات. ويكون الجنس،

بناءً على ذلك، نقلاً وصهرًا لنماذج متعالية من الكتابة وإعادة إنتاج لها انتهاء بها، في بعض الآثار، إلى تحليته في حدوده القصوى. وبالاحتكام إلى ذلك ستختص أن المدح عند المتنبي لا يعدو أنه تمثلة لصور الممدوح كما تجلت في كتابات سابقة ومعاصرة له واستقصاء لإمكاناتها. فكل أثر من الآثار يستوعب عدة أساليب بصور مختلفة ومن وجهات متعددة تعدد هذه الآثار وتوعها. فلا تعدو الكتابة أنها إعادة لكتابات سابقة وتكيف لها وتغيير مستمر لمسارها، ومع ذلك فلا شيء يكسب بهائياً وتبدو كل كتابة له حاصلة للمرة الأولى وبلا نهاية. فالسمات الأجاسية ليست أبداً مختصة بذات الشيء، إنما هي متعالية باطراد ومودحية. فإذا الجنس من هذه الوجهة أجناس وأساليب وإذا الواحد يضم الكل والجمع يستقر في الواحد، ولا يصدق ذلك على الكتابة في عصر صدقه على الكتابة في عصرنا.

الخاتمة:

ما ننهي إليه في خاتمة هذا الدرس هو أن دارس الأحاس في الوقت الراهن مدعو إلى التخلي عن نماذج في مقارنة الأجناس أظهرت حدودها والأخذ بمفاهيم إجرائية أكثر مرونة وأقدر على التعامل مع ضروب من الإبداع تتكسب المؤلف وتلح عوالم لم ترتد سابقاً وعلى نحو من التصرف في القيم الأجناسية يتحدى جميع المقاييس والتصورات التقليدية وأجهزة التنظير القائمة على الانصاف ورسم فواصل للأشياء وتسيبها في حدود صارمة. وهو ما يلفت إليه ويركز عليه دومينيك راباتي إذ يقدر أنه بالطر إلى ما آله وضع الكتابة حديثاً من مرجع بين الأجناس ومواطأة بعضها لبعض على نحو مثير ومنتج. فالدارس مدعو إلى إعادة التفكير في التصور التقليدي للأجناس والتعامل معها لا باعتبارها أنماطاً في الكتابة ثابتة، أو محددة بنظام هرمي حاصر، ولكن من وجهة أكثر مرونة وباعتبار المنتجات الأدبية «حقولاً للتجريب وتجمعات صورية خطابية دائمة الحركة ومحكومة باستراتيجيات صورية

قائمة لا على التمايز والانتظام في حدود مسيجة ومنبطة نهائياً، ولكن على التبادل المتمثل في الأحذ والعطاء بشكل متصل *circulation* يستجيب لمبدأ «الاسترسال» *continuum* لا «التفاصيل»⁽²³⁾ *discontinuu*. فلا وجود لجنس نقي⁽²⁴⁾. ولا يعدو الأمر أنه يخضع لنظم وعادات في الكتابة اتصلت على امتداد عصور حتى اكتسبت تلك المسحة الشرعية وعدا من غير المباح المساس بحدودها.

وللمزية المتوفرة في مفهوم التمثلة والمتمثلة في صفته «الكمونية» والابتعاد عن التحريد والإطلاق، أمكن اعتباره أحد أكثر الأدوات المنهجية فعالية ومضاء، إن لم يكن أمضاها وأقدرها على مساءلة الأحاسيس، علاوة على أن ما يتميز به من مرونة إحرانية يتيح فهماً أفضل لتجارب الإبداعية الحديثة، ومه، تقبلاً - مشاركا - في - عملية - الإنتاج.

على أن هذه النظرية رغم قيمتها الإجرائية المعالة لا تسعفنا بمفاتيح اختيارية نستحلي بواسطتها أنواع النفس والتكثيف التي يحريها الكاتب ليؤلف منها مجرى جديداً تلتقي فيه وتصب تلك الروايد، دون أن تكون معادلة له، أو يكون مجرد حصيلة ونتيجة تراكمها وضم بعضها إلى بعض وفق صياغة حسابية جامعة، لكن هذا يجرنا إلى موضوع القيمة وهو موضوع في منتهى الأهمية والدقة.

هوامش وإحالات

- (1) Croce, La poésie, Paris, P U F, 1950, p: 172. 2
- (2) وقد تعرض بشي، من الإسهاب كل من ولاك ووارن في كتابيهما المعروف والحامل عنوان R. Wellek et Warren, La théorie littéraire, Paris, «نظرية الأدب» éd Du seuil, 1971 وحرار حيث (G) Genette في كتابه intriduction a J M. Schae - وجان ماري شافير - l'architexte, Paris, éd. Du Seul, 1979 Qu'est -ce qu un genre littéraire?, éd Du Seul, 1989 fer في كتابها
- (3) F. Rastier, Sémantique interprétative, Pais, P U F, خاصة في كتابه (1987، وتعيداً في الفصل الأول منه.
- (4) أو الوحدات الدلالية الصغرى.
- (5) لكن توحد حلول ظرفية بكس في وضع حد لهذه العملية الماهرة، من حيث شكلها، لما يعرف بـ «التدلال» أو بحسب رجمة شكرى محمد عباد «السمطقة» sémiotisation والقائمة، في المظهر السيميائي عند يوس. على التوالف التصل «بنموذلات»، بالاكته، برصد معالم يتوسع على أنها الأجمع في تعريف يندك مفهوم، والأمر على الإبقاء، بحدته وللتوسع فيما يثري هذا الموضوع من إشكاليات يمكن النظر في كتاب رمشي المذكور ص 33 وما بعدها. وقد أُلما ينتف من هذه الإشكاليات في كتاب «العد العربي ومدارس النقد العربية الحديثة»، بشر كلية الآداب بسوسة ودار محمد علي الحامي 1998م، ص 638 وما بعدها
- (6) وتوسم عند أيرر Iser بـ «المعرون المعري» répertoire وعد إميرتو إيكر وغيره بـ «المعرفة عن العالم» أو «الموسوعة» encyclopédie/ savoir sur le monde. وتستعمل هذه المعطيات على نطاق واسع في الدراسات العرفانية.
- (7) للتوسع في هذا الموضوع يمكن النظر، ضمن دراسات عدة، في الكتابين التاليين:
G Kleiber, La sémantique du prototype, catéfories et sens lexical, P.U.F 1999
- P. Lerat, sémantique descriptive, Paris, Hachette, 1983. 8
- (8) وقياساً على ذلك إن اعتبرنا أن نموذج التراجيديا، على سبيل المثال، يتجسد في التراجيديا الإغريقية، وسنما بأن الأعمال الموسومة بتراجيدية سيبك والتراجيديا الأيلراييتية والتراجيديا الفرنسية الكلاسيكية تراجيدية من جهة أنها أشكال تأخذ بمقايير غير هينة بأسباب هذا النموذج، فما الجامع بين هذا النموذج وما يوضع في الحانة قصها ويوسم بـ «التراجيدي الحديثة» ومنه «مسرح العبث».

وقد أثر الموضوع نفسه في سياق تحديدنا حسن الوصف في الفصل الأول من كتابنا «الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم» منشورات مركز النشر الجامعي، تونس 2003 والحامل عنوان «التنظيم للخطاب الوصفي» ص 28 وما بعدها. كذلك ص 5 من الكتاب نفسه. كذلك في كتابنا حول «المرح الغلاتاني في مصر»، منشورات دار المنعبر العليا بسوسة، 1991، ص 26 وما بعدها، كذلك ص 48.

(9) Principe de complexification، والمقصود بذلك أن العلم يتطور في اتجاه مزيد من التعقيد بسبب من عملية التراكم المتحيزة لهذا التطور وما يستتبعها من تعميق الرؤية والتوسع في إثارة الإشكاليات والتمدد إلى دقاتها. وقد تعرّض إلى هذا الموضوع في مواضع عدة من كتابه: La méthode - La nature de la nature، éd Du Seuil، 1999 و La connaissance de la connaissance، éd Du Seuil، 1986.

(10) H. Putnam، Représentation et réalité، Paris، Gallimard، 1990

(11) Molino، L'expérience d' I A Richards، Poétique، 1948، No 59، p. 347-367.

(12) وثائق ربطت بالحاشي في مقدمة «البحر» بين الإبداع وصاحبه ربطاً وثيقاً جامعاً أحدهما بسبب من الآخر، فإني حين من حيث ذلك قد اعتدلت على بحر أو آخر، إلى ما يمكن أن يتبع من المعاصره المرفوعة في راديتها وقيمة تلميها من مقارنات ووجوه سوء تفاهم حين قال، «وأحدثت بحر يس لها سهره، ولو شربت لكان فيك دليل على أربابها ولا هي مفيدة أصحابها، وليس يوفر أدب حسنها إلا بأن يعرف أمها، وحتى تحصل مستحقها، ومعاديتها، والالتفاتين بها، وفي قطع ما بينها وبين عاصرها ومعانيها، سقوط نصف الملح ودهاب شطر الباردة. ولو أن رجلاً أرق بادرة بأبي الخارات جعين والهشم مطهر وعمرته واهب أبحر (وهؤلاء معروفون بلطف مراحهم) ثم كانت بادرة، لحزت على أحسن ما يكون. لو ولد بادرة حارة في نفسها، مليحة في معانيها، ثم أصابها إلى صالح بن حين وإلى ابن النواء (وهما معروفان بنقل كتابتهما وبرودتها) وإلى بعض العصاة، تعادت بادرة، ولصرت هاترة. وكما لو أنك لو ولدت كلاماً في الرهد، وموعظة الناس ثم قلت: هذا من كلام بكر بن عبد الله المري ومؤرق العجني ويريد الرقاشي (وهؤلاء معروفون بالرهد) لتضاعف حسه، ولا حدث له ذلك السبب مصارة ورعه لم تكن له. ولو قلت: قالها أبو كعب الصومي أو عبدالمؤمن أو أبو نواس أو حسين الخليل (وهؤلاء معروفون بمجوعهم) لما كان لها إلا ما كان لها في نفسها، وبالطري أن تعطف في مقدارها، تصبح من حقها» «البحر» منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت 1993، ص 24-25.

(13) تعرّضت إلى هذا الموضوع كتب عدة منها:

M. Foucault، Les mots et les choses، Gallimard، 1966.

T Todorov، Théories du symbole، Seuil، 1977

M. Charles, L'arbre et la source, Seuil, 1985.

ومن أهم ما جاء فيها أن التشظير لكتابة ينظم في إطار الرؤية العام للكون عند القدماء من الإغريق. فالعالم يقوم عند هؤلاء مقام الكتاب والكتاب يستوي في منزلة العالم. فالكاتبه تكون مثلها مثل سائر الأشياء الماثلة في العالم من رموز مستقلة يستدعي توضيحها أو تأويلها معرفة بأسرارها ودراية مقوماتها، ولا يباح ذلك إلا للحاصه والراسخين في العلم. ولما كان المتقدمون منهم أقرب إلى الطبيعة وألصق بها وأعرف بمحاكاتها، شطت الحركة القائمة على النظر في كلامهم لفك العازد وكشف المنسور منه. وليس الشرح في حد ذاته بريدًا حاليًا من العمول هو يرسم مدبب الكتابات السابقة المعصية بالشرح في استعمال الألفاظ والعلامات المستعقة التي تستدعي بدورها شرحاً آخر فأحر. وهكذا يشتق الشرح من الشرح شمعاً يشتق الشيء من الشيء من رحم الشيء في عملية لولبية لا تفك عن الحركة والدوران لاستحالة وضع حد لنماثل كائنات الكون والخصبة تكس الشروح وتراكم بعضها على بعض. وعلى هذه الظاهرة يحيل القول المأثور في وصف آفة التفكير العربي القديم هذا وسى إجراته دعاية ما يقوم به إنما هو توليد الشروح من الشروح» (مشار شارل: م م ص 74، 133-139).

والشارح مدعو في مباشرته نص إلى التعميد عددي فيلة وعدم العدول عنها والتحرك في قضاء مستبح بما يطلق عنه «أحيا» عقائدي» *Corps doctrinal* وهو جماع التعاليم والمعتقدات الموروثة، أنجسته لسلطة العربية الدينية الصابة لانتقال المعرفة في صورتها المودجة من حيل إلى حيل وأصدر خلفه في بحرى شارب هك لا يحقق النص ولا يتصب قلماً بذاته ما لم يشع بجوار معرفي يشبه وبكسه بعد لم يحيى المعروف به. فالعلاقة بين النص والشرح علاقة تكافل، أحدهما يشترط الآخر ويؤسسه، وإن كان النص أسبق وأبقى لأنه الأصل والمراجع والسلطة العليا المشرعة. «إن النظام السكولاستيكي في مظهره المؤسساني يقوم على الإحالة على السلطة باعتبارها صامناً له ومصدراً لسمع والإحارة». والتسميات المسندة إلى صاحب التأليف ترجع صدى هذا المعنى و: *auteur, auctoritas, authenticus*، تكسب دلالة مزدوجة جامعة بين الأصل والسلطة من الوجهة القانونية. ودوره يكس أساساً في انتقال المعرفة في قضاء الموروث وتداولها في ظل ما سب السلف ووفق ما احتطوه. هؤلاء اعتدوا إلى الحقيقة الثابتة والأولية وإن اللاحقين توكل مهمة العودة إليها واستجالاتها تدريجياً «لمست العناية من دراسة هؤلاء، معرفة ما كانوا يعكرون فيه وإنما الاقتراب من كنه الحقيقة شيئاً فشيئاً انتهاء إلى كشف الغاب عنها (ميشال شارل: م م ص 135). وبذلك لا يجرح من هذه الدائرة المعلقة المحاكاة أبداً نفسها، فالواحد هو المتحكم في كل شيء، وهو المحور العظيم لمظاهر الوجود والمستقطب لتحليلاته الطبيعة واحدة والكون واحد والحقيقة واحدة قائمة بذاتها، أذكرها الأقنمون نهائياً، وهي ماثلة في النص الأول فلا حاجة إلى تعديلها أو تجاوزها وتستبعب هذه النظرة إلى النص الأول الإكثار من الاستشهاد وترصيع الكتابة بما جاء من كلام مأثور، مما يعصبي إلى احتفاء خطاب الشرح في حصص هذه الأقوال المأخوذة من مصادر مختلفة، وإن أسكه إثبات حضوره من خلالها ذلك أن الكتابة

السلطة تحتص بحبرة حاصلها أنها تسوّغ للشارح أن يبلغ من خلال الآخر ما يريد التعبير عنه» (نفسه ص 149).

ويتبوأ الشاعر القديم مرتبة عالية من حيث إنه مؤهل دون سائر الناس لمحاكاة الطبيعة وترجيح صوت القوى الكونية والعقل الكلي. ويستدل على مدى ما كان الشاعر القديم يحظى به من مكانة ومجيد يشارفان حد التقديس ما درج القدماء على تلقيه تلاميذهم من أن «هوميروس ليس إنساناً لكنه إله» وغاية الإبداع والموذح الأعلى والأكثر اكتمالاً للمحاكاة والسمو إلى مرتبة الطبيعة وماظر فيها ما أنشأه الأقدمون. وإلى الشد تعود مهمة إداعة أشعاره، ومما تفيده من خلال ما جاء على لسان سقراط في الحوار الذي جرى بينه وبين أيون Ion رولوة هوميروس أن على من يطمح إلى الاتصال راوية ملازمة للشاعر وهم أسرار شعره (ميشال شارل «بلاغة القراءة» J. Pepin, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, p. 75، كذلك مقال لبيبي herméneutique ancienne: les mots et les idées, Poétique n° 23, pp 291 300 وفي المحصلة فالمرعة لا تخرج من الواحد لمحاكي أبداً لذاته. ولمنس آثار هذه السمة العكسية حتى في محمد بنطه الوسائط ومستويات الإنتاج الأدبي «المشد لا يكتم، لا بسمة شاعر واحد والشاعر لا ينفى، الإلهام إلا من لدن إلهة واحدة وإنتاجه ينظم في إطار حسي واحد، والشرح لا يفهم إلا لغة واحدة» «بلاغة القراءة» ص 75. ونفس من المنهج، حذارة هذا الفكر حتى ما وضعنا من أبحاثه على إعادة والتكرار إنتاج معرفة جديدة، بل غاية ما بعدهم لحظنا على ما انتهى إليه وصار نصالة.

(14) فيما يخص الأسس النقدية التي كان يهتس عليها الإنتاج النقدي والإبداعي العربيان القديمان نحيل على كتابا «الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم: الشعر الجاهلي نموذجاً» مركز النشر الجامعي تونس، 2003م، ص 79 وما بعدها.

(15) ولا يفوتنا أن نذكر، في هذا الصدد، بما كان للطباعة من أثر مشهود في تطوير سبب التواصل وقلب معايير الكتابة، إذ لم تعد هذه مجرد أداة لنقل الإبداع لكنها اكتسبت بدورها بعداً دالاً ووسيطاً مؤهلاً لاحتلال نظام علامي يستحق بحكمه هذا تسليط الضوء عليه كسائر الأنظمة العلامية. وهكذا عدت الكتابة الأدبية متحبة مسالك مختلفة وجارية عبر وسائل متعددة مما كتف الدلالات وعقد سبب التواصل الأدبي تدريجياً ومواكبة لتطور تقنياتها، وبالمركة نفسها أتاح فرصاً أخرى للإبداع وسبلاً جديدة للدرس.

(16) J. Scherer, *La dramaturgie en France*, éd Du Seuil, 1950.

(17) وهو ما أثر به من قصاها في تحديد مفهوم الطليعة في مصر (ص 48-53) متسائلين عن القواسم المشتركة بين ما بسد إليه هذه التسمية من آثار، بل واصعب مشروعية التسمية في ذاتها موضع تساؤل لتعدد مظاهر الكتابات المتعلمة في هذه الحانة إلى حد يصعب معه الإقرار بوجود طليعة بكل طمشان، ولا أدل على ذلك من توفر مصطلحات عدة تصطبغ بدلاً منها وتسمية هذا التوجه الجديد في الكتابة منها «المسرح العيني» و«المسرح التجريبي» و«الكوميديا السوداء»

و«مسرح اللامعقول» و«أثر احيديا الحديثة» وما جرى مجرى ذلك. وما جاء في سياق ذلك ما يلي: «ولا يسعنا إلا أن نؤكد تسمية صلاحية مصطلح ما هي تسمية اتجاه أو الترخيص بذهب. ويذكر في هذا الصدد بحوقف رسل براون للمصنف في كتابه الموسوم بـ «الدراسيون البرمطانيون المحدثون». بعد أن يذكر عدداً من التسميات التي أطلقت على الرعات التجديدية بخصص إلى القول: «ليس ثمة فية (والمقصود بذلك التسميات) تناسب أكثر من رأس أو رأسين. وغالباً ما كانت التفعات تناسب الصحفيين والدارسين الذين ابتدعوها أكثر مما تناسب الكتابات المسرحية التي وسعت بها وسلطت عليه». فما المصطلح «سوى تقريب وتسهيل لتعريف مجموعة من الرعات تشترك في بعض الخصائص». ومع ذلك فمهما يكن موقعاً منه واحتراماً في قوله فليس يوسع الاستعاء عنه لما يترجمه من مرابا ليس أفلها قيمة خاصيته الاستكشافية *heuristique* وقدرته على الإضاءة والتشريح وهو ما يلحظه مارتن اسن بقوله «المصطلح بعيد بوصفه وسيلة تتيح لنا أن نتبع ونناقش خصائص أساسية معينة يبدو أنها مشتركة بين أعمال عدد من الدراميين» (المسرح الطلائعي في مصر ص 53).

(18) آثار كل من تودوروف وحرر حيث السؤال الثاني. هل يمثل الأدب حصة كبرى تنتمي فيها وتصب تفرعات شعبية وكسة والمذكرات واليوميات والرسائل؟ وانتهياً إلى القول بصعوبة وضع الفواصل بين الأدبي وما ليس بأدبي. وانتماء. انحصار الأدب بمجرات تفرده عن سائر أنواع الخطاب المنتشرة في الساحة الثقافية. فإن اسبغ الدارس الشعري المتعبر بقول موروث وصح في الكتابه مخصوصة عر عليه فمير ما هو أدبي مما ليس بأدبي فما من سمة أسلوبية أو تعبيرية أو موضوعية يفردها ويصعب الوقوف عليها في أنواع أخرى من الخطاب لا تصنف عادة في عداد الأدب ويرداد الأمر صعوبة متى تبت أن الخطاب الأدبي كثيراً ما يدرج في صلبه خطابات أنتجت في سياق ثقافي أو سياسي لا أدبي مفهومها الحديث. فمفهوم الأدب يختلف باختلاف العصور، وما لم يكن بعد أدبا عدا منتظماً في هذه الخانة كالأخبار وأيام العرب والرسائل. وفي تقديرنا أن الموضوع انتقل من الحقل الأسبوبي إلى الحقل الفلسفي إذ عدا الاهتمام مصباً عد المختصين في هذا المجال على الحدود الفاصلة بين الواقعي والمخيّل، بين القابل للوقوع تحت سلطة الخواس وما ييسه الذهني من عوالم ممكنة وتجارب معارفة لحدود الإمكان الوصفي. ولما في بعض كتابات هلاي بوتنام ودوريت كوهن وبنس قودمان وغيرهم شواهد ينة على ذلك.

(19) nelson Goodman, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*. Présenté et Hachette de l'anglais par J. Morizot. Paris, Hachette, 1990

وما يخص ما ستقدمه من مفهوم للتمثلة *exemplification* يقع عليه بوجه نحيل بوجه خاص على فصل مرعي مفرد للتعريف بمفهوم «التمثلة» رأساً (ص ص 86-90)، وعلى فصول فرعية لاحقة له إلى حدود ص 132.

(20) حص هذا المفهوم في الدرس السيميائي المعني بالعمود ثنائية وسها المشرح والرسم والاحت
 بوجه خاص دراسات عدة. والمقصود بالآتيون، بإيجاز شديد المثال المصطلح للإيجاء بالمرجع
 بطرق مخصوصة والقائم أساساً على رصد ما يعد في هذا المرجع مشكلاً للنية المحددة لهويته.
 لذا تحليل خصائص الآتيون بطرح صمم الأدبيات المتخصصة بدراسة المعاني الخفية (أو
 المصاحبة) ومن هذه الدراسات تكفي بالإحالة على اثنتين تقدر أنهما من أكثرها إحاطة بهذا
 المفهوم، واستيعاباً لما يثيره من قضايا:

- E. Panofskai Essais d'iconoogie, Gallimard, 1967.
- U. Eco, Pour une reformulation du concept de signe iconique, in: Communicatin, n° 29, 1972. 12

(21) من البين أن لهذه النظرية صلة وثيقة بما أخرته بعض التوجهات السبائية والعسمية الحديثة من
 محاولات نظرية للتفريق بين طرفي الروح الدال المعروف بالتصريح والخاص - dénot
 tion/ connotation - حاصل هذه الوجهة - كن اسم يؤدي دلالة تصريحية ودلالات
 حافة مرتبطة بهذه الدلالة التصريحية فكلمة «دنب»، على سبيل المثال، تحيل على نوع من
 الحيوانات اسمرة صفات عضوية وغيرها تخص من يؤول حملها قسماً بحمل في المطلق
 تسمية extension (وإن كان لهذا المصطلح معاهد أخرى في التحليل اللساني عاجلت
 بعضها جوجا كريسما في دراسة لها موسومة بـ du sujet en linguistique والمشورة
 في 108 p, Langage, n 1971)، كما تثير دلالات حافة متصلة، على نحو أو آخر،
 بهذه الخصائص أو بعضها كالشعر أو القدر - وتحيل عنها تسمية compréhension
 وقد طور فريج Grege هذا التحليل وفق استنتاجاته جاعلاً المصطلح الثاني الموسوم عنه
 تسمية sinn دالاً على «المعنى المعطى أي الطريقة التي يحلو لك بها الشيء، حضوره» Le
 sens (sinn) est la manière dont l'objet dénoté se donne. أما المعنى
 التصريحى فلا يقصد به، كما قد يتبادر إلى الدهن، الشيء الواقعي، ذلك أن الكلمة يمكن ألا
 تحيل على مرجع بالمفهوم التقليدي، وتكون مع ذلك، حاملة لدلالة. كما يتفق ألا تحيل على
 المرجع نفسه عند متكلمي اللغة دون أن تكف عن القيام بوظيفة تواصلية. ولتقديم المفاهيم
 في صورة جبة سوق جملة من الملاحظات المحلية، في الظاهر على المرجع نفسه والمكتسبة
 بصفتها هذه حكم الترادف أو التطابق: فالصيغتان الرياضيتان 2+7=9 و5+5=9 متعادلتان
 النتيجة ويحيل الملوطن «جمعة الصباح» و«جمعة المساء» في الفرنسية على الكوكب نفسه.
 ويستقيم لفظ «أعرب» معادل «غير متزوج». وبطلب اسم أدونيس وعلي أحمد سعيد لتجريب
 الشخص نفسه، وكذلك بالنسبة إلى متدال وهري دي بايل. لكن تفحص هذه الأرواح من
 الدول المترددة في التسوي التصريحى في الظاهر بحكم أنها تؤدي للمضمون نفسه أو تحيل
 على مرجع واحد يقودنا إلى التسول عما إذا كان طرفاه مترادفين بالفعل، أي عما إذا كان
 معنى كل منهما يطابق مطابقة تامة معنى الآخر وبموجب دائرته المعنوية. ويجدر أن نلفت إلى أن

أدريس يشير إلى الميدع في الحقل الأدبي فيما يحول اسم علي أحمد سعيد على هوية المواطن العادي الخامل في بطاقة تعريفه هذه التسمية، وبناء على ذلك ليس بوسعنا استدلال أحدهما بالآخر في جميع الحالات. وينطبق ذلك على سائر ما أوردنا من معادلات. من ذلك أن كلمة أعرب يمكن أن تحمل إجابة عن سؤال يطلب ما تقدم مثال للكلمة تتكون من أربعة أحرف، ولا يستقيم ذلك بالنسبة إلى «غير متروح»، ثم إن البحث الدلالي والنطق الدقيق يتجهان بها، (كما يرى جون ليونس J. Lyons في كتابه *Eléments de sémantique*, trad. Franç. Larousse, 1978, pp. 167 168) إلى أنهما يحتلان من حيث قسما التعبيرية والدلالية. فهل تفيد كلمة «أعرب» - بالاحتكام إلى شروط الصدق *conditions de vérité/assomptions* - مجرد الوصف للحالة اللغوية لشاب أم أنها ترمي إلى قيمة اجتماعية لم يبلغ من الزواج ولم يتروح؟ وهل وجدت حالات يكون من الأدعى فيها بحث الشخص بأنه «أعرب» أو «غير متروح» وما هي هذه الحالات؟ وهل هناك حدود لئس الزواج يصطبها المتصح ويرسل مخلصها، هذه الصفة أو تلك، إلى غير ذلك من الأسئلة الكثيرة القابلة لل طرح في هذا السياق ويستوعب ذلك، في حكم الميسوف ميشل مير M Meyer في كتابه *Questions de rhétorique*, Paris, Librairie générale, 1993 ص 49، انتفاء وجود شيء، فلي أو معطى ذاته بذاته ومحدد مهيأ^١ وحس في حال استهانتا إلى الشيء المعين أو الرموز إليه فهو لا يبدو أنه إجابة عن سؤال صمى بهجس بدهس المتكلم واعياً كان بذلك أو غير واع ناديبوب (أ) بساوي (ب)، فهل يستقيم التفسير سبحانه مع ما يعرف بالثقافة *sylogisme* بأن (ب) = (ج) = (د) وليست الإجابة، كما يستشعر، بنهية، بل هي ثمر إشكالات متعددة؛ ذلك أن المرجع الواحد، حد ينصر أصابعاً وينصب درات وتحترقه عوامل تشويش تعمي منه الوحدة والعرد محكوم بالاختلاف والتعارض أكثر مما يستجيب لمظهر الاتساق والتألف. وفي المحصول مكل شيء، قابل للاضطراب أو أجراً، تبعاً لذلك، للاتظام في أنسام عدة. ماذا نقصد بتعيني «ورقة شجرة» أو طمطة؟ وما هي الخصائص التي تستضي من هذه أو تلك وتعمد بها دون سائر الأشياء، لتكسيها هويتها بشكل تام قائم على مبدأ الجمع والتمح؟ لا شيء، إن انتهينا بالتحليل إلى غاية مطقة، فكل حاصية من خصائص الشيء، تنظم في قسم تشترك فيه مع خصائص لأشياء، أو كائنات أخرى. اللون الأحمر المميز للطمطة بطالما في الدم، لذا وحب التعبير بين المرجعين البحث عن سمة أخرى فارقة بمجدها في كروية الطمطة. لكن الطمطة متصح في هذه الحالة مشاكلة للأرض لا لاشتراكها في السمة نفسها، واقتضى الأمر البحث، من جديد، عن سمة أخرى فارقة. وإذا انطبق ذلك على الكائنات الطبيعية فالأدعى أن يطبق على الكائنات التي ينتجها الإنسان. وليكتف بالاستدلال على ذلك مثال واحد، سمود إليه في معرض التحليل، وهو أن الأثر الأدبي الواحد يمكن أن يكون مكوناً من سرد ووصف وحوار وصور وغير ذلك من أنواع الخطاب التي تقف على عتبة لها في آثار أخرى لا تكاد تدخل في باب المحصر، والحال أنها قد لا تنتمي إلى الجنس نفسه. وفي مقابل ذلك يمكن للقسم الواحد أو لثلوع الواحد، كالصورة، على سبيل المثال أن يحترق

أحساساً أدبية قد لا تحصى كذلك عدداً إذ يشترك فيها الشعر والمسرح والرواية وكذلك ما لا يشرح عادة في حانة الأدب كالتقاليد الصحافي والخطاب السياسي وحتى الخطاب العلمي، مما يجعلها سمة غير فارقة بالمفهوم الدقيق للكلمة. وهكذا ترأسل الأشياء من خلال الخصائص المكونة لها ترأسلاً لا يقع عند حد نظرياً يختصره ميشيل مير في الصناعة المطلقة التالية. (أ) هو (ب) و(ب) هو أيضاً صفة لـ (ج) حاصبة (ق)، وهذه الحاصبة تشترك فيها مع (ر)، مما يجعل من (أ) معادلاً لـ (ر) الممتلك بدوره حاصبة (س) وهكذا إلى ما لا عاية له (نفسه ص 51). وعلى هذا النحو من التصور تنتهي إلى أن كل شيء يداخل كل شيء، ويضافه، وفي الآن ذاته يفترق عنه وياعده. واستيعاباً تكسب العلامة قيمتها بحسب طريقة استخدامها لها والوظيفة التي تؤديها. وبذكرنا ذلك على نحو من الأسحاء بمفهوم التماهي *emulation* الذي اعتبره ميشال فوكو في كتابه «الكلمات والأشياء» ميمراً للعقلية التي تعتبر أن أشياء الكون ترأسل وتبادل المواقع وتتعدد بينها علاقات تواشع حميمة ترسم آثارها على صحتها فتشفي بسر تشاكلها. مع ذلك أن الوجه بجسد مثلاً مصرعاً للكون تقوم العباد فيه مقام الشمس والقمر من هذا الموحود وقد انعكس الصور هجس الصدر من بعضها نخل الحجر من أخرى من آيات ذلك أن الساب قرين الخيوب لا أب رأسه صارب في الأرض، وجسد الإنسان معادل للعالم نصعه الأسفل بنسبه الأماكن القدرة منه. وليريد توسيع في هذا الموضوع عند فريخ نجيل على:

- Y Thierry, *Sens et langage* Ousia, 1983, p. 74
- A. Rey, *Théories du signe sens*, Klincksiaak, 1973 - M. Meyer, *Logique, langage et argumentation*, Hachette, 1985, p. 83
- P Rouilhan, *Frege et les paradoxes de la représentation*, Minuit, 1988, p. 27. 22

(22) ويطبق ذلك بوجه خاص على أنماط الكتابة الحديثة. وقد لاحظ جان بيار سارازاك أن الأجناس أصبحت من التداخل واحتراق بعضها لبعض بحيث لم يعد في حكم الإمكان وضع فواصل محددة لها. فكما التيسر الرواية والمسرح وسطت على خصوصياتهما كما لو كانت تسحر من هويتها أو تنزع إلى سبغ نفسها بنفسها، كذلك فعل المسرح إذ سطأ على الرواية وأصحي بعض في أنوال الشخصيات مقاطع متدا أو تقصر من السرد حتى استحالت بعض هذه الأقوال إلى ما يبرل منزلة حكاية ترويه الشخصية بطريقة مخصوصة على نحو ما يطالنا عند صمويل بيكت وروبر بيجي ومرجريت دوراس وكلود موريك، متسانلاً عما إذا لم يكن هذا التطور المشهود للرواية في الاتجاه الحوارية والحواري في اتجاه الروائي مسرحه للملحمي، وتكسيراً لوحدة الفعل فيه وانتهاء باسمه إلى غاية ما يسمح به من انتعاش على حدود غير منظورة. وقد تكون الصورة التي أقام عليها سارازاك في كتابه «مستقبل الدراما» J p. Sarrazac, *L'avenir du drame*, Lausanne, éd laire, 1983. و«مسارح الدات مسارح

Théâtres du moi, théâtres du monde. Rouen: Ed. Médianes, العالم 1995. من جهة بروعهما إلى وصل ما حرت العادة على فصله وفصل ما اتصل في حكم العادة بعضها انتهى، إلى بناء معمار متداخل الخطوط متشابه المستويات معر عن داتية في أقصى مقادير كتابتها، قد تكون هذه الصورة من أتم الصور وأكثرها تجسيدا لهذه الرؤية فإذا كانت الدراما قائمة على إفساح المجال القوي للشخصيات، وكانت الملحمة قائمة على التراوح بين أقوال الشخصيات وقول الراوي، ففي هذا النوع الرائي المتطور نزوع إلى المسرحية بقدر نزوع المسرحي الخليل إلى التسديد.

(23) A. Rabaté, Poétiques de la voix, Paris: Corti, 1999, p 0 42

(24) على النقيض مما يتساءل برويتير (بحسب ما تعهد به شير في كتابها J. M. Scheffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Paris: Seuil, 1989, p 23) من أن الرواية في تقديره تتطور في اتجاه اكتمال مشروعيها الأيديولوجي أي القاعدة الخاصة منطوقة، بالمتغيرات والقيم الحافظة لنق مقلتها أو ما يسميه بـ caractère essentiel. ويقاس مقدار الاكتمال بالمرحلة التي سمها هذا مشروع النظر في الأديب، وهو في ذلك يحاري نظرية دارون الشوئية تنافسه على اعتبار أن تلك ساب ملية تشا وبعيش وتفاعل مع عوامل الحياة وتتطور في اتجاه نوع غاية من حال اكتمالها. هذا نوع من صور الرواية في اتجاه مؤهظة خمس آخر هو الخمس الأخير قد يكون في مقصورة غير مدفع ولا منظم فيما يخصه في حالة التطور الداخلي الطبيعي الذي يحتمل إلى الاكتمال، وينسب إلى الرواية، إلى النوع المنحصر، بل قد يكون ذلك عدة حجة مؤيدة لتفسيح الخمس، البهارة لمجد، نوع أدبي آخر. على أساس نقف على توجه بعض بناء شومسكي وخاصة بيبانوف، إذ يعتبر أن ما يطرأ على الأحاس من احتلاط، وما يداخلها من عوامل التشويش لا يدلان على انهيار الجنس بقدر ما يدلان على ديماميكية للأجاس بحاية لديماميكية الفعل الإبداعي ومرة تكرة على التبادل أهدا وعطاء (بحيل في هذا الصدد على مقالته La fait littéraire, et, l'évolution age d homme, trad C Depretto Genty, Lausanne, L. 1991). والرأي عند ميخائيل باحتين أن الرواية، من جهة أنها نوع في تطور متصل وأنها لا تكف عن تجديد وسائل إبداعها وطرق رؤيتها إلى العالم، ومن جهة أنها أقل أنواع الأدب استجابة لتصوطل الشككية وأكثر تحرراً منها، مؤهظة أكثر من غيرها للتأثير في أنواع الأدب الأخرى، ومنها بوجه خاص المسرح وتطورها في اتجاه إكسابها مريداً من المسحة الروائية وفي هذا الصدد يقول: «إن تطوير الأدب في اتجاه إساع مريد من المسحة الروائية عليه - ro - anisation لا يستوجب تفويت أنواع الأدب الأخرى في خصوصياتها واستقطاب نوع آخر ليس منها بسبب من أن الرواية لا تسجيب لأي نموذج مسبق. فمن حيث نوعها داته هي غير نموذجية، بل هي من نوع في غاية المرونة، نوع لا يفتأ يبحث عن نموذجه ويراجع نفسه ويعيد النظر في أشكاله المكتسبة والمنجربة (...). ودوره تحرير الأنواع الأخرى من كل ما يشدها إلى النموذجي والحادد ويحولها في اتجاه أسلة أشكال عقيمة» récit épique et

roman, in: Esthétique et théorie du roman, trad. D. Olivier, Gallimard, 1978, p. 742
 وليس هذا إنباع الطابع الروائي على المسرح واقعاً فاصلاً عنه
 معانياً في كثير من إنتاجه الحديث، فحط التأثير في اتجاه معاكس ليس أقل حضوراً وانتشاراً.

* * *

«المقصدية» بين نظرية المعرفة وأفاق اللغة والأدب

سلطان الزغول

تقديم:

تتحكم المقصدية بكل فعل لغوي، فهي تحدد شكله وتعطيه معناه. ولم يخل أي تناول لهذا الفعل من التطرق إليها، سواء كان تناولاً ذاتياً خدوها في الدرس اللغوي، أو معنياً من شأنها ودورها فيه. وتتطرق هذه الورقة لمفهوم المقصدية، قبل أن تعرّج على دور الفلسفة العربية في التنظير لهذا المفهوم، وجعله أساساً من أسس نظرية المعرفة. ثم توضح آراء علماء اللغة في الدلالة المقصدية، مركزة على نظريتي غرابس وسورل اللتين جعلتا الذات منطقاً لخلق عملية التواصل. بعد ذلك ممضي إلى الخطابات الأدبية بوصفه عملاً لغوياً غير مباشر، يحرص على قصدية اللغة الأدبية، ويقوم على توليد وتحويل الصياغات اللغوية المتعارف عليها، ويكتسب من شكل هذا التحويل جوهره ويضمن حلوده. ثم تنتهي إلى أطروحة المقاصد والتأويل التي تشكل رافعة لا عنى عنها في قراءة النص الأدبي، وإن رفضها أصحاب نظرية القراءة المتعلقة التي لا تعترف بما هو خارج النص المتناول.

إن أغلب من قرأ النص الأدبي العربي، سواء في القديم أو الحديث،

قد عرّج على السياق، أو أوّل خطاب المؤلف مدّعيًا أنه أراد كذا وكذا. لكنّ التناول المهجنيّ الواعي للمقصدية نظرية معرفية وطرحا في اللغة والتأويل النقدي، والذي نضج في الغرب، ظلّ قاصرا في أدبنا العربي. لكنني في هذا المقام أثنى على جهود محمد مفتاح دارسا واعيا استطاع أن يسهم في النظرية، ويقدم لها بعض الإضافات.

مفهوم المقصدية:

القصد في اللغة إتيان الشيء، وقصدت قصده: نحوْتُ نحوه⁽¹⁾. وقد سادت نظرية القصد في فكر فلاسفة العصور الوسطى الأوربيين، وكان القصد عندهم هو فعل العقل لإدراك الموضوع، أما المقصدية فهي خاصية الشعور في إشارته إلى الموضوع، أو في ضربه لإدراكه. ثم طوّر هوسرل هذه النظرية حتى أصبحت أساس معرفيا لمفهوم الظاهرية. ويقوم مفهوم المقصدية عنده على أنّ كلّ فعل من أفعال الشعور الشئوي هو فعل قصدي. أي أنّ الشعور يقصد المدرك حسبا، ويقصده لذاته، فكُلّ فعل شعوري لديه مدركه الخاص، وهو لا يفصح عن نفسه إلا حينما يقصد شيئا محسوسا، وهو فعل يستخلص معناه من الواقع، ويتمّ التعبير عنه بكلام محدّد المعنى يمكن أن يدعى المقاصد، أو الغايات⁽²⁾.

المقصدية ونظرية المعرفة:

إنّ اللغة «شكل من أشكال الوجود. وكلّ معرفة بهذا الوجود إنما تؤدي إلى إعادة فهمها للغة نفسها... أن يكون الإنسان موجودا معناه أن ينطق ويتكلّم، ويدلّ ويرمز، كما يفكر ويتأمل، ويستدلّ ويبرهن، بل معناه أنّه لا يمكن أن يفكر ويتأمل إلا عبر اللغة»⁽³⁾.

تعرّف المقصدية الظاهرة عند هوسرل عن خصوصية الوعي باللغة، وجعلها شأنا من شؤون هذا الوعي. وهي أدخلت في الدلالة على حال الأنا

عند اليقظة بوصفها حالاً نموذجية لوصف حياة الوعي، كما أنها أقرب للدلالة على ما بين الذات المتحدث واللغة من قرب وتجانس. فالأمر لا يتعلق بالكلمات في حد ذاتها، بل بكونها عرضاً للنظر، حيث يكون إنحاز الفعل آية على حضور الأنا قرب الموضوع الذي هو موضوع مقصدي. فإيجاز الأفعال على نحو مخصوص يدل على أن ما اتصل بالوعي منها هو غرض تحب نسبه إلى الأنا. وينبغي توحيد الأفعال المقومة للألفاظ، والأفعال المقومة للمعاني حسب نظام الإحالة على المقاصد، أي أن تتجه الأنا إلى المحتويات المقصدية بوصفها القاعدة القصوى لكل إيجاز عبر اللغة⁽⁴⁾.

ويؤكد هوسرل أن العبارة ماسط المعنى والدلالة، ولذلك ينبغي ضبط مداها على نحو تكون فيه كل كلمة وكل تأليف بين كلمات صمم وحدة قول ذات دلالة. فوحدة القول تناسبها وحدة دلالاته، أما المفاسل اللغوية وأشكال القول فتتناسبها مفاسل دلالة وتشكيلاتها. وينحز المنكّم نحو مسترسل دلالة باطنية حين يتحدث، تتطابق مع الكلمات وتحييها، وتبجّه لهذا الإحياء تحلّ الدلالة بالكلمات والأقوال وترقى بفعل هذا الحلول إلى رتبة المعنى⁽⁵⁾.

جاءت فلسفة هوسرل الظاهرية ردّاً على تراث الغرب الفلسفي الذي يعلي من شأن الأنا، فالفلسفة الأوروبية الكلاسيكية ترى أن الشعور الإنساني هو بالدرجة الأساس إدراك للذات أو لأفكارها حول الواقع الخارجي، أي أنه شعور مغلق موجه لانطباعات ومفاهيم تحدث في مساحة الذات المعلقة، ويصل إلى الأشياء الخارجية عن طريق التفكير الداخلي الذي يحصل ما بين المفاهيم والانطباعات. وإذا كان ديكارت قد قرن الوجود بتفكير الأنا فإن هوسرل هدف إلى جعل الشعور قاصداً للأشياء الخارجية، وإلغاء التقسيم التقليدي ما بين الواقع الخارجي والشعور الذاتي، بل محو ما يدعى بالذاتية، فهو يرى أن شعور الإنسان يقصد الأشياء أبداً⁽⁶⁾.

المقصدية في التواصل اللغوي:

يمكن أن ينقسم التواصل إلى ثلاث علاقات بينية: العلاقة الدلالية، وهي علاقة العلامات بالأشياء، والعلاقة التداولية، وهي علاقة العلامات بالمتخاطبين أو المؤثرين، والعلاقة الإعرابية، وهي العلاقة القائمة بين العلامات نفسها. والتداولية -في تعريف موريس- قسم من الدلالية يُعنى بالصلة القائمة بين العلامات ومستعملها. أما كرناب فأكد أن أي لسانيات هي بالضرورة تداولية ما دامت تحيل على المتكلم، وحتى على مفهوم القاعدة، بما أن كل قاعدة يوجد لها الاستعمال⁽⁷⁾. أما مدرسة بالو ألتو فتري أن هناك مستويين للمعنى في الرسالة التي تعتر عن التواصل الشري: المحتوى، أي المعنى الحرفي، والعلاقة، وهي الدلالة التداولية. ومستوى العلاقة أهم من مستوى المحتوى⁽⁸⁾. وبذلك فهي تفرق بين المعاني اللغوية المحددة التي تصعبها علاقات الكلمات، والدلالة المقصدية التي يصعبها المتخاطبون، ثم تعطي الأهمية المقصدية للمتكلم.

ميز غرايس الدلالة المقصدية عن الحالات غير المقصدية، موضحاً أن كل حدث، سواء أكان لغوياً أم غير لغوي، إما أن يكون محتوياً على نية الدلالة أو لا يكون كذلك، فتراكم العمام يدل على أن السماء قد مطر، وهو حدث له دلالة ليس وراءها قصد. أما قولنا لأحد الناس «اقرأ»، أو «أغلق الباب» فهو قول ذو دلالة مقصدية واضحة. لكن المرسل قد يحمي قصده كي يؤوّل المستقبل مقصداً ضمناً ليس هو مقصده الحقيقي، مثل تقطيب الجبين للإيهام بأنه مشغول، والحال أنه ليس كذلك. وتفترض عملية التواصل المقصدية وجود طرفين إنسانيين: مرسل ومتلق⁽⁹⁾.

تحكم المقصدية بالفعل الكلامي بتحديد شكله وخلق إمكانية معناه، ويفرق سورل بين المقصد، وهو ما كان وراءه وعي، والمقصدية التي تجمع بين الوعي واللاوعي. فالمقصدية تكون وراء حالات عقلية مثل الاعتقاد والخوف والتسني والحب والكراهية من جهة، ومن جهة أخرى وراء أحداث توجهها

نحو الأشياء والحالات الواقعية. وقد انتبه سورل إلى أن هناك حالات عقلية أخرى كالغضب والاكتئاب، ليس وراءها مقصدية، لأن الرغبات والمعتقدات يجب أن تكون حول شيء ما، بينما لا يكون الغضب أو الاكتئاب دائما حول شيء معين⁽¹⁰⁾. ويؤكد سورل أن المواضع الاجتماعية والقواعد وسياقات المنطوق تؤدي دورا أساسيا في تحديد الفعل الكلامي، فليس المعنى حصيلة للمقصدية الفردية حسب، وإنما نتيجة للممارسات الاجتماعية أيضا. فالقدرة على فعل الكلام تتحقق في عقل المرء، أما إنجاز هذا الفعل فهو تعبير عن المقصدية، وكل من القدرة والإنجاز ممارسة اجتماعية⁽¹¹⁾.

يقول سورل في كتابه «المعنى والعبارة»: «ينبغي أن نُمَيِّز بعناية بين المعنى الحرفي للجملة، وما تعبه الجملة عند المتكلم عندما يطق بها لإنجاز عمل لغوي، لأن معنى التلَفُظ يختلف عن المعنى الحرفي للجملة. وفي ما يخص الكلام فإن المعنى الحرفي للجملة حشو، لأن أصناف المعنى الأخرى (التهكمية، والاستعارية، وغير المباشرة) ليست خصائص للجملة البتة، ولكنها خصائص لتلَفُظ المتكلم بها»⁽¹²⁾. لكنه يؤكد أن معنى الجملة يجب أن يتحدد عن طريق معاني الكلمات وترتيبها وفقا لقواعد اللغة، وإذا كان ما يعنيه المتكلم يطق الجملة أمر يتعلق بمقاصده، فإنه لا بد من مراعاة اصطلاحات اللغة، وقواعد استعمال الجمل⁽¹³⁾. وتبقى الفكرة المحورية في فهم المعنى عند سورل هي المعنى لدى المتكلم، يقول في ذلك: «إن معنى الجملة هو بصورة تامة مسألة تتعلق باصطلاحات اللغة. ولكن الجمل أدوات للكلام. وهكذا حتى وإن كانت اللغة تقيّد المعنى لدى المتكلم، فإن المعنى لدى المتكلم لا يزال هو الصورة الأساسية للمعنى اللغوي، والسبب في ذلك أن المعنى اللغوي للجملة يعمل ليتمكن المتكلمين باللغة من استعمال الجمل لتعني شيئا ما في المنطوقات»⁽¹⁴⁾.

كان عرايس يحصر مقاصد المتكلم بتأثيره في المتلقي بناء على ميثاق بينهما، وإنَّ سورل وسع النظرية لتشمل كثيراً من الظواهر الإنسانية واللغوية⁽¹⁵⁾. كما أنَّ الإشارة إلى المتكلمين ومقاصدهم ذات أهمية بالغة في فهم اللغة عند ستراوسون الذي يقول: إننا لا نفهم اللغة إلا إذا فهمنا الكلام، ولا نستطيع أن نفهم الكلام إلا إذا عرفنا هدف الاتصال⁽¹⁶⁾. ويؤكد محمد مفتاح أنَّ العملية الكلامية تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية، وتمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة⁽¹⁷⁾. وهو بذلك يبتَّه إلى أهمية المجتمع الذي يخلق التعبيرات اللغوية ويعطيها معناها.

مقصدية الخطاب الأدبي:

الخطاب الأدبي هو توليد وخويل للقرائ للغة في زمان وفضاء معينين، بكيفية هي جوهره وسر حياته وتعبيره⁽¹⁸⁾. ويصف سورل الخطاب الأدبي بالعمل المعوي غير المباشر، فهو صوب من الاستعارة القصوى، تتجاوز دلالاته دلالة الألفاظ، وترتكز على مواضع مضرة خاصة، وعلى عقد واقع بين الكاتب والقارئ⁽¹⁹⁾. وفي مناقشته لمشكلة الاستعارة يؤكد سورل أنَّ المعنى الحرفي للجمل يقيم بدور محدود جداً، ويحاول اكتشاف المبادئ التي تسمح بالانتقال من هذا المعنى إلى دلالة القول عند المتخاطبين، فيبين أنَّ الاستعارات لا تشتغل وفق التشابه بالضرورة، لأنَّ بعض الجمل ليس لها أي معنى حرفي، ولا تنطبق إلا استعارياً⁽²⁰⁾.

يقول علي حرب: «ليست البلاغة صاعقة لغوية صرفة، بل هي العلم بالمعاني كما فهمها عد القاهر الجرجاني»⁽²¹⁾. ثم يؤكد أنَّ «الطاقة على الإيهام التي يمتلكها المحاز هي التي تشكّل الفسحة التي تقوم بها اللغة الشعرية والأدبية عامة»⁽²²⁾. وتشكّل الخطاب الشعري / الأدبي حسب الأحوال النفسية لقائله صمن بنية نفسية وسياق عام⁽²³⁾، وهو يتحوّل من حال إلى حال تبعاً لمقصديّة قائله وحالته النفسية، كما أنَّ تراص الكلمات ومواقعها وتسجها في النصّ له

دلالة سيميائية⁽²⁴⁾، فتقدم بعض الألفاظ - مثلاً - يعكس الاهتمام بها بناء على طبيعة اللغة المستعملة، ومقصدية المتكلم⁽²⁵⁾.

ويزرع كل إنسان - كما يؤكد بلاتشيه - إلى الاعتقاد أن بناء/ تركيبه للواقع هو الواقع مطلقاً، والحال أنه مجرد تأويل لهذا الواقع⁽²⁶⁾. بل إن كل خطاب ينعكس بفعل التلفظ به، وبين الشفافية والكثافة يقول الخطاب عن نفسه شيئاً غير ما يصرّح به. فكل خطاب يستدعي جزئياً خطابات أخرى يواصلها ويولدها، سواء أدرك ذلك المشتركون فيه أو لم يدركوه، صمن نسق دائريّ تنشّد فيه العناصر بعضها إلى بعض⁽²⁷⁾. والخطاب الأدبي «لا يقل العالم بحرفيته، وإنما يسهم في إعادة صوغ الحياة وتشكيلها. إنه ينطوي على توتر وقلق الدمين، على نفور من المألوف العادي، وعلى رفض للقائم والسائد»⁽²⁸⁾. ويتميّز هذا الخطاب باستثماره **لإمكانات الرمز والإيقاع**، وحرصه على قصدية اللغة الأدبية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول⁽²⁹⁾.

إذا كان بعض الفلاسفة المعاصرين يعارض فكرة أن اللغة تخضع للتحكم العقلي أو القصدي من جانب المتكلم، ويعارض النظرية المقصدية مدّعين أنها تنظر إلى المعنى على أنه فاعلية محكومة بالعقل، وسمح المتكلمين نوعاً من التحكم الفعلي بمعاني كلماتهم⁽³⁰⁾، فإن محمد مفتاح لا يجعل المقصدية هي العلة الأولى والأخيرة في إنتاج الخطاب وتفسيره، فهي عنده طرف لا يكتسب معناه إلا بمقابلته، وهو المجتمعية. ويؤكد أن مفهومي المقصدية والمجتمعية مفهومان ما وراء نظريتين. كما أنه يؤكد في قراءته لواقع الأدب العربي أن اللجوء إلى المقصدية ضروري في تمييز بعض الأغراض الشعرية التي تتداخل، مثل شعر الحب الشري والحب الإلهي، وشعر الخمرة الدينية والديوية، وأشعار التصوّف وبعض الأشعار الفلسفية. لكن هذا اللجوء لا يكفي - في رأيه - وإنما يجب أن يُعزّز بالمعجم والتركيب⁽³¹⁾.

ولعل محمد مفتاح من أكثر الدارسين العرب اهتماماً بالمقصدية،

واستخداما لها في التحليل الأدبي، لكنّه يَنْهَج نهجا تفاعليا في قراءة النصّ، يسخّر فيه النظرية المقصدية إلى جانب التفكير والسياق التاريخي والمعجمي وغير ذلك من الأدوات. يقول مفتاح: المقصدية «أساس كلّ عمل وفعل وتفاعل، وهي شرط ضروري لوجود أية عملية سيميوطيقية»⁽³²⁾. وهو يؤكد أنّ المقصدية لا تقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المحاطب أيضا، ولهذا قد تتفق المقصدية بدرجات من الاتّفاق، وقد تختلفان درجات من الاختلاف، ما أدى إلى طرح إشكاليّتها الفلسفية والمنهجية، فهي غالبا لا تظهر في النصّ، بل يُفترض أنها تكمن خلفه. ومهما اختلفت وجهات النظر في كَيْفِيّة تناولها فهناك إجماع على وجودها، لأنها تُكسب الكلام ديناميّة وحركة، بل هي منطلق الديناميّة⁽³³⁾.

وبلخص مفتاح وجهات النظر المتباينة حول المقصدية قائلا: إنّ بعض الدراسات التي اعتمدت بالمقصدية قد طوّرت من جهة تفوّق المتكلم. بينما نظرت دراسات أخرى إلى دور المتلقي، وتصورّت الألف بين محوري عملية التخطّيب إلا من حيث الأخذ بزمام المبادرة. لكنّ دراسات ثالثة ذهبت إلى جعل المتكلم لعبة في يد المتلقي، فهو يكيّف خطابه حسب رعايات المتلقي، ويصير ناطقا باسمه⁽³⁴⁾. وبعد ثمّنه في النصّ القرآني يضيف مفتاح: «لدينا نصوص دينية أمّرة أو مباحية، ولها أخرى بحاجة مقنعة، وثالثة متقمّصة لشخصية المتلقي ومتضرّعة له»⁽³⁵⁾. ولعلّه يشير بها إلى تطابق النصّ القرآني مع تعدّد وجهات النظر حول المقصدية، فالنصوص الأمّرة أو الناهية تأتي من جهة تفوّق المتكلم، أما تلك الحاجة المقنعة فتراعي محوري عملية التخطّيب، بينما تنظر النصوص المتقمّصة لشخصية المتلقي من جهة تفوّق المتلقي وتضّرّع المتكلم له.

ربما كان انفتاح النصّ القرآني هذا الانفتاح قد نبّه بعض علماء التفسير إلى تأسيس علم دعاه مقاصد الشريعة، وهو علم يركّز على دور القصد في

الجهات التشريعية، وبأخذ في الحسبان سياق النص، وتناسق خطابه، ويلجأ إلى تفسير النص المشكل بغيره من النصوص (36).

لا تتحكم المقصدية وحدها في إنتاج الخطاب برأي مفتاح، وإذا كان مقتنعا بدور الذات المتكلمة في إيجاد هذا الخطاب، فإنه يتم المقصدية بمفهوم آخر هو التفاعل، الذي يعني عنده علاقة المرسل بمتلقيه، سواء كان المتلقي فردا أو جماعة، موجودا بالفعل أو بالقوة. وهي علاقة تسلب من المتكلم السلطة المطلقة على إصدار خطابه، وتجعله يكيف هذا الخطاب على قدر عقل متلقيه، وضمن قواعد ضمنية أو معلنة تحكم علاقتهما، فيال رضاه ويستميته، ويحصل التفاعل نتيجة إطلاق الخطاب (37).

ثم بفرع مفتاح مفهوم المقصدية إلى أربعة أنواع قائلا: المقصدية هي ما يحرك المنتج من معتقدات وظنون وأوهام لإحدر كلامه، وبما أن صنع القرار اللعوي يشارك فيه قطبان أساسيان، هم المنتج والمتلقي في زمان ومكان معينين، فإنه يتعين تقسيمها إلى:

- مقصدية المنتج والمتلقي الحاضرين اللذين بينهما ميثاق.
- مقصدية المنتج المضمرة التي يحاول المتلقي المعاصر له استكشافها بناء على قرائن خارجية ونصية، ويكون تأويل المتلقي نتيجة لمقصدية.
- مقصدية المنتج المعلنة التي يحاول المتلقي عبر المعاصر له أن يفهمها ويتأولها.
- مقصدية المنتج المضمرة التي يسعى المتلقي غير المعاصر له أن يستخرج تأويلها (38).

يضاف إلى مقصدية المؤلف مقصدية النص التي يوضحها قول إمبرتو إيكو: «إن الدينامية المجردة التي تنظم من خلالها اللغة في شكل نصوص، تمتلك قوانينها الخاصة، وتنتج معنى مستقلا عن إرادة من يتلفظ به» (39). ولعل

اللاوعي الجمعي ينفذ إلى النص الأدبي دون أن يقصد مؤلفه ذلك، ومن هنا جاء قول مفتاح إن المؤلف يعيش في سياق عام ذي محددات اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية، وفي سياق خاص به وبمخاطبه، وبهذا تفتح إمكانات تأويل مقاصد المؤلف تبعاً لإمكانات المتلقي الذي قد يضيء مكبوتات من خلال مؤشرات نصية تكشف عن مقاصد للمؤلف لا يعلم هو عنها⁽⁴⁰⁾.

ومن الإشارات الدالة التي يعتمد فيها مفتاح على التراث العربي في الاستنتاج قوله: توحد حصائص بنوية وظيفية نجعلنا ندعو كتابة ما بالكتابة الصوفية، وهذه الخصائص الأركان التي يمكن أن تطبق على كل كتابة هي: الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني، وكيفية استعماله، والمقصدية. وهي جميعها تكون وحدة غير قابلة لتحرقة، فإذا تناول مؤلف بعض الأغراض الصوفية دون أن يستعمل المعجم الصوفي في سياق بلائمه، فكتابته ليست صوفية، كما أن كتابته تهدف إلى بعض مقاصد الكتابة الصوفية دون أن تستعمل لغتها أو تطرق أعراصها ليست كتابة صوفية، أما إذا تناول مؤلف الأعراض الصوفية واستعمل القاموس الصوفي ولم يقصد ما يهدف إليه التصوف فكتابته ليست صوفية، كما نجد في بعض مؤلفات الحب⁽⁴¹⁾.

إذا كانت مقاصد المؤلف هي التي تجعل النص يصاغ بكيفية معينة، ويتبنى استراتيجية خاصة⁽⁴²⁾، فإن محمد مفتاح يخلص إلى القول إن «رصد المقصدية، وحساب دور المحاطب، وتوطينهما ضمن زمان ومكان معينين عمليات ضرورية ينبغي أن تسق كل عملية فهم وتأويل»⁽⁴³⁾.

ولتوضيح استراتيجيته يقرأ مفتاح نصاً لابن طعيل⁽⁴⁴⁾، بادئاً بتحديد أطراف الخطاب، فابن طعيل يحاطب العرب في إفريقية يحرضهم على الجهاد مع الموحدين، وهو يخاطبهم شعراً، لا عبر أسلوبه الذي استخدمه في كتابة «حي بن يقظان» مثلاً، لأن لكل خطاب بيته ووظيفته وأتماطا من المتلقين له. وهو قد صاغ قصيدة تعبر عما يختلج في ذهن الخليفة الموحدي، وتنفذ إلى

عواطف العرب. ويتابع مفتاح: إن تجاهل مقاصد المؤلف الواضحة في هذه القصيدة يبعد التحليل عن مبتغاه، وكلّما تعمّقنا في السياق العام والخاص الذي قبلت فيه القصيدة نكون قد خطونا خطوة سليمة إلى الفهم الصحيح، وإدراك الوقائع التاريخية، أي طريقة تلقي النص في ذلك السياق. ثم يتجاوز مقاصد المؤلف إلى مقاصد النصّ مهتماً بالمواضع الفنية التي صيغ بها، مؤكداً أنّ المفردات التي يوظفها الشاعر القديم ذات دلالتين على الأقل: دلالة بقصدها الشاعر، وأخرى قد تتجاوزه لأنها تتولّد من ديناميّة التوليد اللغوي. وحتى لا يقع القارئ المعاصر في سوء الفهم، أو في الفهم القاصر لا ماص له من حفر في طبقات المفردة براعي العلائق بين المعاني بالمشابهة أو المخالفة، وهذا الحفر هو الوسيلة لإدراك مقاصد المؤلف ومقاصد النصّ التي هي أحصى وأعظم من مقاصد صاحبه. لكنّه يستدرك قائلاً: **إنّ مقاصد النصّ ومقاصد صاحبه تحدّد بمقاصد المؤلّ، الذي لا بدّ له من مراعاة السورة التاريخية والمرجعية الواقعية.**

أطروحة المقاصد والتأويل:

أجمعت التأويلية الفلسفية وبعض فلاسفة اللغة والتداوليون على أنه لا غنى للمؤول عن مفهوم القصد والقصديّة لإدراك معنى النص، وتأويله تأويلاً ملائماً ومنسجماً. وقد راعى بعض الدارسين استعمال النصوص الموازية للمؤلف نفسه رفعا لإيهام النصّ (45). فهذا هو هوسرل في تناوله للإشكالية التأويلية ينقل مفهوم التحليل إلى سياق يصبح فيه موضوع التحليل القصدي هو كشف الممكنات الثابتة في الوعي، كشف غرضه الشرح والتبيين والإيضاح لكل ما هو مقصود من جهة الوعي (46). وبمطابقة قصديّة الوعي للتحليل القصدي مطابقة صناعية ومنهجية صارمة جعل هوسرل فلسفته الظاهرية فلسفة المعنى، أو فلسفة تأويل المعنى من جهة التحام الفكر بنفسه. وعندما تصبح القصديّة معنى المعنى أو لغة اللغة عند هوسرل فإنه يعيد تربية البصر على

الإبصار بنفسه⁽⁴⁷⁾. وبعطف البية القصدية - أي جوهر حركة الفكر في فلسفة هوسرل - على أساسها، أي على ذات الفكر، بوصف هذه البنية قطب أفعال، يتمتّع ويرتفع مستوى الكفاءة التأويلية، كما يبيّن جان غروندان⁽⁴⁸⁾.

ينتمي النصّ بوصفه تجلياً للمحظة إبداعية إلى حياة المؤلف الباطنية، مثلما ينتمي إلى نوعه الأدبي، ولا يحدث الفهم التام إلا ضمن هذا الكلّ الموضوعي والداني. وعندما نحاول فهم نصّ ما لا نحاول أن نتقل إلى داخل عقل المؤلف، بل إلى المنظور الذي كوّن فيه المؤلف أفكاره⁽⁴⁹⁾. ولا يظهر النصّ في شاكلة واحدة، وإنما في كميّات متعددة ورائها مقصدية المرسل، ومراعاة مقصدية المحاطب، والظروف التي يروّج فيها النصّ، وجس هذا النصّ. وهذه الخلفيات نفسها تؤدي إلى اختلاف استراتيجيات التأويل⁽⁵⁰⁾.

ويرى هرش أنّ معرفة مقاصد المؤلف هي خطوة أولى للوصول إلى تأويل موضوعي. وتحتلّ مقاصد المؤلف في قواعد اللغة التي يطلق عليها «مبدأ الاشتراك». وهو يفرّق بين المعنى والدلالة، فالمعنى الذي يمثله نصّ ما هو ما يعنيه المؤلف باستعماله متواليه من الأدلة الخاصة، أي أنّ هذه الأدلة تمثل المعنى. أما الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الوضع، أو أي شيء، يمكن تخيله. والمعنى - عنده - ثابت غير متغيّر، لأنّ مقاصد المؤلف التي صدر عنها هذا المعنى قد أعطيت بكيفية نهائية. أما المتغيّر فهو الدلالة التي يمنحها كلّ مؤول للنصّ حسب مقاصده. وبذلك يصبح المعنى هو موضوع الفهم والتأويل، أما الدلالة فهي موضوع الحكم والنقد. ومهما اختلفت التأويلات لا تتناقض لأنها معتمدة على أرض معنوية مشتركة قابلة لإعادة الإنتاج، هي المقاصد⁽⁵¹⁾. وبذلك يقدم هرش أطروحة قصدية نبالغ في تعظيم دور الوعي والإرادة في إنتاج المعنى.

أما يوهل فعند محددات التأويل، وجعل مرتكزها وعمدتها المقاصد الواعية واللاواعية، ومقاصد المؤلف عنده هي العرف المميّز للملائم، فإذا ما

حدّدت منطقياً تأويلات ممكنة لسانيا لنصّ معين فهي صحيحة، أما إذا ما احتملت بعض الكلمات في النص أكثر من معنى فإنّ مقاصد المؤلف ترجّح أحدها (52).

تجاوز مقاصد المؤلف قواعد اللغة والزامات الجنس الأدبي، وهي سابقة على النصّ، ويمكن أخذ ما صرّح به منها، كما يمكن أن يرفض، إذ قد يكون هدف المؤلف هو التعمية وتوجيه المؤول في طريق غير سليم. فالمقاصد الواعية وحدها غير كافية، ويمكن أن تكون مضلّة. أما غير المصرّح به منها فيجب الاجتهاد في الكشف عنه. لكنّ الاستغناء عن المقاصد بشقيها كوص إلى بنوية منغلقة. ولعلّ المقصدية تتوسط متضادين هما: التأويلات اللامتناهية التي تتناقض أحياناً، والتأويل الحرفي الوحيد. فهي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تعيّنات التأويل الخاضع للإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه (53).

تدعي أطروحة المقاصد أنّ معنى النصّ ثابت غير متغيّر، فمدار أكثر النصوص الأدبية هو الحياة والموت والجنس والعيب، أو علائق البشر مع بعضهم، أو علائقهم مع الطبيعة والكون. وبذلك تصير النصوص الأدبية كلّها مشتركة في ثوابت أو نوى من المعاني لا تعدوها، وإنّما يختلف المؤلفون في تأويلهم لها، على أساس أنّ كلّ مؤلف هو مؤول. وبهذا يصبح النصّ الأدبي ذا معنى وحيد مستمد من شيء محصور، ورغم ذلك لا يحاط بمعانيه، فهو ثابت من حيث الجوهر متغيّر من حيث التأويل، إنه مطلق وسبي في الوقت نفسه. وبافتراض ثبات المعنى لثبات المقاصد تتمّ المطابقة بين النصّ الأدبي والأفعال الكلامية التي لا تصدر إلا عن وعي وسبق إصرار، وهي محصورة العدد (54).

ولكن هل يمكن ضبط المقاصد في النصّ الأدبي حقاً؟ رعم ثات الجوهر وحصر الموضوعات التي يمكن أن تلامسها النصوص الأدبية، إلا أنّ هذا الثبات خادع مراوغ، وذلك الحصر وهم، فمحاورة أي موضوع من

المواضيع العامة التي يمكن حصرها يمكن أن تقدم عبر الأدب تعددا لا نهاية له، وتبايا في زوايا النظر وطرق الدحول والخروج، وحيزا واسعا للباء الجمالي، وعبروا بين الموضوعات بالاستناد إلى أحدها. أي أنها تقدم مقاصد لا يمكن حصرها عبر كل موضوع من الموضوعات العامة المشار إليها.

تذهب الأطروحة المضادة للمقصدية إلى أن ما يحدد المعنى هو الخصائص اللغوية المشتركة بين فئة من الناس، إذ من خلال معرفتنا المعجمية والتركيبية والدلالية يُضبط معنى النص في استقلال واستغناء عن البيانات الخارجية المستمدة من الموضوعات العمومية للاستعمال. لكن أصحاب نظرية المقاصد التركيبية يعتمدون على المادة اللغوية في الفهم والتأويل، ومع ذلك يرون أنها غير كافية، ولا بد من معرفة معتقدات صاحب النص ومواقفه وآرائه، بل إن هذه المعتقدات والمواقف والآراء هي التي تكون وراء استعماله للغة بتداعياتها وإيحائها. فاقصد **ير** حج معنى على آخر، كما أن الاستناد إلى النص أمر ضروري لما يحتويه من اسسجام وتعقيد⁽⁵⁵⁾.

وما كان تحديد هوية النص الأدبي وجنسه مساعدا في انضباط مسار التأويل، ولعل اختيار الكاتب الجنس الأدبي الذي يدع فيه يعضد وجود المقاصد التي تدفع المؤلف إلى اختيار جنس تعبيرى دون آخر. فحيثما نلتبس الانسجام والسياق وطرق البناء اللغوية فإننا نلتبس مقاصد المؤلف. وتدخل مقاصد المؤلف في انتقاء عناصر من السياق العام تظن إليها نظرة خاصة. وتدخل في هذا السياق الأعراف الاجتماعية والثقافية، والشروط التداولية، والأسس البيولوجية المتفاعلة للعلاقة الوثيقة بين اللغة والثقافة والبيئات الاجتماعية. فكل نص أدبي يُنتج ضمن محددات وأطر تلقى معينة، وضبط الرمان والمكان والأشخاص وجس الخطاب عناصر ضرورية للتأويل العادل المنسجم العقلاني، لأنها تؤطره وتحدره في أسسه المادية⁽⁵⁶⁾.

إذا كان التأويل «إحالة من دلالة إلى أخرى، وإعادة تأويل معنى سابق.

وتأول المعنى محددا لا معنى له سوى أنه تجليد الفهم نفسه»⁽⁵⁷⁾، فإن النص الأدبي يمكن أن يقبل تعدد القراءات، لكن ما لا يقبله هو التأويلات غير المناسبة منطقيا، لأنها تحطم أهم دعامين يقوم عليهما مفهوم النص، وهما: الانسجام والتعقيد المنظم⁽⁵⁸⁾.

كلمة أخيرة:

حاولت في هذه الورقة أن أحدد مفهوم المقصدية، ثم أوضح هذا المفهوم في فلسفة هوسرل، بوصفه جزءا من نظريته المعرفية التي تلقف منها فلاسفة اللغة هذا المفهوم. بعد ذلك انطلقت إلى إسهامات فلاسفة اللغة في تطبيق مفهوم المقصدية على الفعل الكلامي، ونظرت في رؤية غرايس وسورل خصوصا، كونهما قد جعلتا المقصدية أساس عملية التواصل الإنساني. وكان هذا منطلقا للدخول إلى مقصدية الخطاب الأدبي، والنظر في أطروحة المقاصد والتأويل. ويمكن أن نختم في ما يلي:

- البنية القصدية هي جوهر حركة الفكر، وبدراسة الفكر من خلال هذه البنية يتمن ويرتفع مستوى الكفاءة التأويلية.
- الخطاب الأدبي عمل لغوي غير مباشر، تتجاوز دلالاته دلالة الألفاظ، وترتكز على مواضع مضمرة خاصة. ويتميز بحرصه على قصدية اللغة الأدبية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول.
- لا يمكن إنكار المقصدية في الخطاب الأدبي، وهي تنقسم إلى مقصدية صاحب الخطاب، ومقصدية المتلقي، ومقصدية النص الذي ينتج معنى مستقلا عن إرادة صاحبه.

يتنازع صاحب الخطاب، والمتلقي، والسياق الاجتماعي والثقافي والسياسي صياغة النص. والتأويل المنسجم العقلاني ينظر إلى محددات وأطر إنتاج النص.

تجاوز مقاصد المؤلف قواعد اللغة والزامات الجنس الأدبي، وهي سابقة على النص. وتطلق المقصدية من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيّرات التأويل الخاضع لالزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه، وما يتسرّب إلى النصّ دون إرادة صاحبه.

- يقبل النصّ الأدبي تعدّد القراءات، لكنه لا يقبل التأويلات غير المتناسبة منطقياً.

الإحالات

- (1) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (مادة قصد).
- (2) حصاف، عمى السيد، لغة - مقصدية - الاعتباط ثمرات ونحويل على مسجع عالم بسيط السيلي، حريه كن العرف، 2009/7/16، <http://www.kululiraq>.
- (3) حرب، علي، تأويل والخفيّة، دار السور، بيروت، 2، 1995، ص 22.
- (4) إنفوز، فتحي، هوسن ومقصوده (من فيرمينوثوب اللغة إلى تأويلية الفهم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006، ص 60 - 61.
- (5) المرجع نفسه، ص 54-55.
- (6) المرجع نفسه، ص 40-41.
- (7) بلانشيه، فيليب، التداولية من أوستين إلى عوفمان، ترجمة صابر الجباشة، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2007، ص 45.
- (8) المرجع نفسه، ص 111.
- (9) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية الناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4، 2005، ص 164. وبلانشيه، فيليب: التداولية من أوستين إلى عوفمان، ص 147-148.
- (10) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية الناص)، ص 165.
- (11) إسماعيل، صلاح. النظرية المقصدية في المعنى عند حرايس، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية الخامسة والعشرون، 2005، ص 104 - 105.
- (12) بلانشيه، فيليب: التداولية من أوستين إلى عوفمان، ص 141.
- (13) إسماعيل، صلاح: النظرية المقصدية في المعنى عند جرييس، ص 55 - 56.

- (14) المرجع نفسه، ص 75.
- (15) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية الناص)، ص 166.
- (16) إسماعيل، صلاح، النظرية القصصية في المعنى عند جرابس، ص 37.
- (17) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية الناص)، ص 169.
- (18) مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 1990، ص 52.
- (19) بلانشيه، فليب: التداولية من أوستين إلى عوفمان، ص 194.
- (20) المرجع نفسه، ص 73-74.
- (21) حرب، علي: التأويل والحقيقة، ص 27.
- (22) المرجع نفسه، ص 28.
- (23) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية الناص)، ص 70-71.
- (24) المرجع نفسه، ص 73-74.
- (25) بلانشيه، فليب: التداولية من أوستين إلى عوفمان، ص 113.
- (26) المرجع نفسه، ص 113.
- (27) المرجع نفسه، ص 154-155.
- (28) حرب، علي: التأويل والحقيقة، ص 50.
- (29) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص 55-56.
- (30) إسماعيل، صلاح: النظرية القصصية في المعنى عند جرابس، ص 74.
- (31) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية الناص)، ص 166.
- (32) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص 9.
- (33) المرجع نفسه، ص 38-39.
- (34) المرجع نفسه، ص 46.
- (35) المرجع نفسه، ص 46.
- (36) لمزيد من المعلومات حول علم مقاصد الشريعة يمكن الرجوع إلى كتاب الكيلاني، عبد الرحمن إبراهيم: قواعد المقاصد عند الإمام الشاطبي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي في الولايات المتحدة ودار الفكر، سورية، 2007، ويدرس الكيلاني قواعد هذا العلم عبر ما ساقه الشاطبي في كتابه «الموقفات في أصول الشريعة»، مظهراً أن المقاصد في صلب فهم النص الديني، ليأتي فهماً صحيحاً متيناً بماهية المشرع ومقصده، ويؤكد أن الدراسات في علم المقاصد تتيح المجال لاطلاق هذا العلم بوصفه علماً منضبطاً في ذاته، وصائباً لغيره من العلوم.

- (37) مفتاح، محمد، ديمامية النص، ص 50-51.
- (38) المرجع نفسه، ص 82-83.
- (39) مفتاح، محمد، المقصدان والاستراتيجية، الأدب القديم أية قراءة (أوراق ندوة)، تونس، جامعة الحسن الثاني، 1992، ص ص 159-160.
- (40) المرجع نفسه، ص 159.
- (41) مفتاح، محمد، ديمامية النص، ص 129-130.
- (42) مفتاح، محمد، المقصدان والاستراتيجية، الأدب القديم أية قراءة (أوراق ندوة)، ص 160.
- (43) مفتاح، محمد، ديمامية النص، ص 89.
- (44) مفتاح، محمد، المقصدان والاستراتيجية، الأدب القديم أية قراءة (أوراق ندوة)، ص ص 160-167.
- (45) مفتاح، محمد، مجهول البيان، دار توبقال، المغرب، 1990، ص 112.
- (46) إنفرو، فتحي، هوسرل ومعدنوه (من ميسونو حيا اللغة إلى تأويلية المفهوم)، ص 151.
- (47) المرجع نفسه، ص 152.
- (48) المرجع نفسه، ص 153.
- (49) عادامير، د.ر حوزج، أشميدة، الطه، راحة حسن بالله وعني حاكم صالغ، دار أوبا، طرابلس، ليبيا، 2007، ص 400.
- (50) مفتاح، محمد، مجهول البيان، ص 89.
- (51) المرجع نفسه، ص 105.
- (52) المرجع نفسه، ص 105-106.
- (53) المرجع نفسه، ص 106.
- (54) المرجع نفسه، ص 109-110.
- (55) المرجع نفسه، ص 110-111.
- (56) المرجع نفسه، ص 111-112.
- (57) حرب، علي: التأويل والحقيقة، ص 23.
- (58) حرب، علي: مجهول البيان، ص 112.

* * *

التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي

محمد سيف الإسلام بوفلاقة

ليس من شت في أن التيارات الفكرية قد شهدت اختلافات جمة، وتباينات كبيرة منذ البدء في اتحاد مساراتها، إذ يُدعى التنازل توجهات، ورؤى تختلف كل الاختلاف عن بعضها البعض، وهذا الاختلاف مصدره جملة العوامل، والمؤثرات، التي نخط بكل تيار فكري، ولكن نيار من هذه التيارات مصطلحاته الخاصة به، والتي تتفق مع توجهاته، وأفكاره، وهي كذلك تتعدد، وتتنوع، ومن هنا تبرز لنا أهمية الموضوع الذي يسعى للإحاطة به في ورقتنا هذه، وذلك من خلال الوقوف مع كتاب الناقد السعودي المتميز الدكتور سلطان بن سعد القحطاني؛ أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك سعود، والموسوم بـ: «التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي»، فهو يُقدم لنا دراسة وافية عن قضية إشكالية المصطلح النقدي العربي، والخطاب العائم في مواجهة الثقافات العالمية الأخرى، حيث إنه يهدف من خلال هذه الدراسة القيمة إلى كشف الحجب، وتجليه الغموض عن إشكالية المصطلح النقدي المتناهي بين التيارات الفكرية، وترجع هذه الإشكالية بالدرجة الأولى إلى الانتشار الواسع للتيارات العالمية بعد الحرب العالمية الأولى، فقد انتشرت تلك التيارات انتشار

النار في الهشيم، وازداد عددها بشكل كبير، وبرزت الثقافة الغربية على أساس أنها ثقافة القوي» التي بشرها من خلال لغته ومخترعته، وبالتالي استطاع أن يُعممها على العالم، في وقت ضُعب فيه الشرق العربي الإسلامي، ولم يكن على أرضية تحقق له من القوة العلمية ما يُمكنه من التعامل مع تلك التيارات بنفس القوة والمسطق، أو حتى اللغة المعبرة عن حاجات المجتمعات»⁽¹⁾.

وقبل الولوح إلى أفكار وروى الدكتور سلطان بن سعد الفحطاني، التي حوّاها هذا السر الهام، نرى أنه من المفيد أن نُلقي الضياء على بعض الكلمات الهامة التي حوّاها العنوان، وهي: «الإشكالية»، و«المصطلح»، و«الفكر».

تنصرف الإشكالية في سياق دلالتها اللغوية إلى القضية التي أوجبت التباساً في الفهم، ويكتسب الغموض، فهي بحاجة إلى شرح، وتحلية وتوضيح، واستشكل الأمر أي التباس، أو احتلظ، ولم يتضح وفقاً لما يقتضيه المطلوب، ومنه الأشكل أي صاحب اللويز المختنطين، والشكل الأمر المتبس، وغير الواضح.

ويمكن أن تُحدد ماهية المصطلح من حيث إنه إجمالاً للكلمات والعبارات الاصطلاحية التي تُطلق على علم من العلوم، وتتصل بفرع من الفروع المعرفية، أو تنتمي إلى فن من الفنون» أو الكلمات والعبارات الخاصة بعالم معين في بسطه وعرضه لنظرية من النظريات الفنية أو الأدبية أو العلمية كأن تقول مُصطلحات الغزالي في التصوف كالمُرِيد والقُطب والإشراق»⁽²⁾.

ويذهب الدكتور محمد التونجي إلى أن المصطلح «هو لفظ موضوعي اتخذه الباحثون والعلماء لتأدية معنى معين يوضح المقصود، والمصطلح من مشكلات الأمم في كل عصر، وقد ظهرت مشكلة المصطلح العربي منذ بدؤوا بتدوين علوم القرآن وتأليف الكتب. ولمخضت المشكلة حين شرعوا بالقل والترجمة. فعمدوا إلى تبش العربية لاستخراج مصطلح يناسبهم. وإن

عجزوا استخدموا اللفظة الإغريقية أو الهندية... وعدّوها مُصطلحاً يفي بالغرض»⁽³⁾.

وأما الفكر فبأحدا التأمل في دلالاته إلى جملة من المعاني الواسعة، فيمكن أن يُوصف بأنه ما يقوم به الذهن من تأمل في شتى القضايا التي تنفت الانتباه في هذا الوجود، بالإضافة إلى الهواحي التي تُساور المرء، والاستدلالات العميقة، وردات الفعل النفسية والحركية، وجميعها يصدر عن الفكر، وهو «استعداد عقلي ودهش يقظ يُعين على توارد المعاني، والتأمل، والمحكمة. وهو نظرة عميقة تُوصل صاحبها إلى رأي عميق يختلف عن آراء الآخرين»⁽⁴¹⁾.

إننا نتفق مع رؤية الدكتور يوسف حسن نوفل، التي قدمها عن الكتاب، إذ أنه أشار إلى أن الجودة لا تكس في الموضوعات التي ضُرحب الدكتور القحطاني، بل إنها تظهر في رؤاه النافذة والعميقة، ونحني في نيتك السطرة البانورامية المتسعة الحقائق في إطار الإجابة عن تساؤلات علمية حرص الباحث على أن يتخذ طريقه الواضح للإجابة عنها حول المصطلح النقدي في مسيرة طويلة عريقة تبدأ منذ ظهور الإسلام حتى اليوم.

وللباحث الحق في تساؤله حول إشكالية المصطلح: أي إشكالية معرفية أم إشكالية تراثية؟ وهل ظهرت شخصية علمية للمصطلح مع قيام الدولة العربية آنذاك، شخصية تحدد الملامح الخاصة لمصطلح عربي إسلامي يقوم -حضرارياً- في حقبة معرفية أعقبت حقبة سابقة كانت متمثلة في حضارتين قديميتين عريقتين هما: حضارة الروم، وحضارة الفرس؟ يتبع ذلك أهمية تأمل موقف أبناء هذا التراث المنسوب إلى تلك الحضارتين القديمتين، موقفهم من الدين والمعتقد الجديد، وموقفهم من اللغة وما حذّ فيها من سمات، وذلك كله -بطبيعة الحال- لا يفصل عن موقف الخطاب الديني الدائر والمحتدم والمُؤار في ذلك المجتمع، والمتمثل في تعدد الفرق الإسلامية من معتزلة وخوارج وشيعة

باطنية. بل ما دار حول ذلك كله من أصوات: الزنادقة، والحشاشين، والمارقين على النظام الديني، ثم ما موقف الوسطيين وسط هذا الخصم الموار؟.

والموقف العام السابق الذي استوى في البدايات من عمر الدولة الإسلامية يؤكد مقولة قدمة جديدة هي: ما أشبه الليلة بالبارحة، ومقولة: إعادة التاريخ نفسه؛ لئلا نرى أنفسنا - وجهاً لوجه - منذ بداية العصر الحديث حتى الآن نقف أمام اتجاهات متنوعة متكاثرة متداخلة حياً، ومتنافرة حيناً، ما بين العلمانية، والفكر الفلسفي بوحوه ومدارسه وتياراته المتعددة، وما أسفرت عنه الحداثة من تطبيقات وروى تجعل من الحداثة أحداثاً، لا أحداثاً واحدة، ومنذ مرحلة الانسلاخ أو الانقطاع عن الدولة العثمانية حتى الآن، نشأت، وامت، وتزعزعت، ويطورت، وتشككت تيارات واتجاهات ومدارس، وجماعات كثيرة بعضها ذو منحى عربي، وآخر قومي، وألمني، وآخر مازج بين العروبة والإسلام، أو وصل بينهما، ويساري، وناصري، ومن قبل ذلك حيرة السؤال حول مؤثر الاتجاه: أهى الجامعة الإسلامية أم الجامعة العربية؟، والمقابلة الواضحة بين التيار الغربي وتيارات: الإخوان المسلمين، وتيار العروبة القومي، والقومية العربية الرومانسية، والأهم من ذلك كله أن الفكر العربي لم يعيش، وما استطاع أن يعيش بمعزل عن الرأي الآخر، والعين القارئة الأخرى، البادية في اهتمامات المستشرقين فرادى، وجماعات منظمة موجهة مدعومة، خالصة لوجه التراث حياً، أو لوجه آخر غيره أحياناً، أو للآخرين معاً، وما دور البيئات العربية المتعددة في ذلك كله، وما الحل المطروح؟ وما دور اتجاه الأدب الإسلامي؟ وما موقع التعريب من ذلك كله في مجتمع صار قرية صغيرة يعمل تنامي وسائل الاتصال وتعاظمها، وتقارب المسافات وتلاحمها؟

أسئلة وعلامات استفهام كثيرة طرحت نفسها من قبل، وتصدى هذا الكتاب الصريح لمواجهتها، وتبسيط الصوء على زواياها وجوانبها بشكل علمي

دقيق»⁽⁵⁾، منطلقاً في دراسته من رؤية نقدية بُنيت على مهجين متوازيين هما: المنهج التاريخي الذي يتوجب على الباحث أن يعتمد، بصعته حتمية لدراسة وتتبّع المراحل التي مر بها الفكر، والتأمل في تطورات، والتغيرات التي لحقت به عبر مختلف الأحقاب، والمنهج التحليلي المقارن الذي يحتاج إليه الدارس، ولا سيما عند معالجة القضايا الشائكة التي تحتاج إلى تبسيط وتوضيح، فليجأ الباحث إلى المناقشة، والتحليل، والتدليل على ما ألفاه من قضايا في دروب بحثه، وفي هذا الجانب أشار المؤلف إلى أن المنهج التاريخي مكنته «من تتبع إشكالية المصطلح تاريخياً، والتحليلي قام على الأول من حيث الزمان، كظرف يرر ظهور التيار، أو يشجع على ظهوره (سياً واجتماعياً) إضافة إلى خلق مصطلح جديد أو ترجمة مصطلح أحسّ بنقص حيث ويختلف في أحيان كثيرة مع واقع العالم العربي الإسلامي، فالمصطلح النقدي الذي يدل على واقع قد لا يكون موحوداً بالفعل في الثقافة المقول إليها. وما أن العالم العربي جزء لا يتجزأ من المنظومة العالمية، فقد كان لزاماً عليه وعلى أسائه المتفقين التعامل مع المصطلحات العالمية بحذر ووعي لدلالة المصطلح في ثقافته الأصلية والثقافة المقول إليها، ومن حاسب آخر التعامل مع النص، بصرف النظر عن مؤلفه، أو صاحب النظرية نفسها، وهذا ما فعله الغرب لسمو ثقافته، حيث احتار لها كل ما يراه صالحاً، من العلوم والفنون والآداب، وجعل منها مرجعية ثقافية هي عيها أسس ثقافة جديدة، مرجعيتها الأصلية ثقافة محلية تحولت فيما بعد إلى ثقافة عالمية، بجهود أبناء الثقافة نفسها، وبالرغم من تعدد اللغات والثقافات، إلا أنها لم تحدث شقاقاً ولا عداوة شخصية، أو خلق مصطلح لألفاظ في غير مكانها. لذلك جاء المصطلح واضحاً يدل على مفهوم ثقافي وعلمي من الثقافة نفسها»⁽⁶⁾.

المصطلح في الثقافة العربية:

من خلال الفصل الأول من الكتاب نُلفي عرضاً وافياً عن إشكالية

المصطلح الثقافي عند العرب، إذ إن الدكتور سلطان القحطاني يرى بأن المصطلح كان يُشكل غموضاً في وقت ظهور الإسلام، وذلك من حيث المكابرة العلنية، والتمسك بالقديم، ومراعاة المصالح من جانب آخر، ومن زاوية أخرى بسبب سوء فهم المصطلح من قبل أغلب الدارسين للثقافة العربية الإسلامية.

ولقد ارتكزت المنهجية العربية على مبدأ الاصطلاح على كل شيء، منذ العصر الجاهلي، وذلك بغرض تحقيق الاستقامة في مختلف الأحوال العامة منها والخاصة، حيث إتهم نقولوا بعض الأشياء بأسمائها كما هي في اللغات الأخرى، ومع مرور الزمن تعربت وشاعت في لغتنا العربية، حتى أضحت جزءاً منها، إذ إننا نجد في القرآن الكريم حملة من الألفاظ الفارسية، والهندية، والمصرية، وقد عرّح المؤلف في هذا الفصل على التراث الحضاري العربي منذ العصر الجاهلي، ونظّر في بعض التحولات التي طرأت عليه إلى غاية العصر الأموي، وقد بيّن الصوص لكثيره منبؤة في الأسعار القديمة مدى ما بلغه العرب من رقي وتقدم فكري، فحتوا له ما يلائمهم من المصطلحات في مجالات حياتهم التجارية، والمعيشية، والأمنية، وعلى مدى هذه الفترة ظهرت مصطلحات جديدة، وبرزت على الساحة ولم تكن تظهر من قبل، وعن أصلها يشير المؤلف إلى أن بعضها مستمد من الثقافة العربية الموروثة، والآخر جديد، وفي كل من الحالتين امتزج التراث بالمعاصرة وولد مصطلح جديد في الثقافة العربية الإسلامية، وتفرع منه عدد من المصطلحات، حسب الحاجة وما يعبر عن حاجات المجتمع من ناحية، و متمسك بالمرجعية الفكرية - الدينية واللغوية - من ناحية أخرى. وعُرف بمصطلح الثقافة العربية الإسلامية. وقد قابل هذا المصطلح إشكاليات مع المصطلحات القديمة عند الأمم التي دخلت الإسلام، ولعل أول إشكالية حدثت في المصطلح الفكري، قبل النقدي كانت مفردة (العروبة) التي سادت في العصر الأموي، فالدولة الأموية كانت تعتر بالعنصر العربي عن غيره من العناصر الأخرى، وذلك ما عبر عنه الجاحظ بقوله

(عربية أعراية)، ومن المؤكد أن هذه الإشكالية قد ساعدت أعداء هذه الدولة من العباسيين على التريص بالأمويين، ثم التكتيل بهم على أيدي القادة الجبارين من العنصر الفارسي، بحجة تحويل المصطلح إلى (إسلامي) بدلاً من العربي، وبحجة أن الدين للعالم كله، وليس للعرب»⁽⁷⁾.

التيار العربي الإسلامي في مواجهة التيارات الثقافية الأخرى:

يقصد الدكتور سلطان سعد القحطاني بالتيارات الأخرى تلك التيارات التي لا تنتمي للمظومة العربية، وهي تيارات تُوصف بأنها إسلامية، بيد أن حلفيات ثقافتها أجنبية، وقد دخل أهلها الإسلام، وانتموا إلى الدولة الإسلامية، ومما لا يشوبه ريب أن الحلفيات الثقافية تشكل مرجعيات فكرية خاصة، وبمجرد الحديث عن المرجعيات الفكرية ندرك أن لكل مرجعية مصطلحها الخاص الذي تشكل من اسمائها إلى ثقافتها الخاصة، وما تبرز إشكالية المصطلح في هذا الميدان، وقد قام المؤلف حسب رصد مواجهة التيار العربي الإسلامي لتلك التيارات بتقسيم تلك التيارات إلى ثلاثة أقسام رئيسة، فقسم أسلم وحسن إسلامه، وقسم آخر أسلم ظاهرياً وبقي على ديانته القديمة مثل (المحوسية)، متقياً بالإسلام، وقسم أعلن الكفر والزندقة، ونصب العدا للرب وللإسلام.

ف بشأن المرجعية الفكرية، تعود الجذور إلى امتزاج الثقافة العربية مع غيرها من الثقافات الأخرى غير العربية، ومن البدهي أن تنشأ من خلال ذلك الامتزاج ثقافة جامعة هي الثقافة العربية الإسلامية ومن ثمة «صار اللسان عربياً، والدين الإسلام، وحتى الأقليات التي لم تُسلم، ولم تتخل عن دينها القديم، مثل المسيحية واليهودية، من بقايا اليونانيين، والأقباط في مصر، والفينيقيين والآشوريين في العراق، تعربوا وأصبحت ثقافتهم عربية وانتماءهم عربياً، بحكم الانتماء العام للدولة. بيد أن ذلك لا يعني التخلي الكامل عن الموروث الثقافي لكل من الطرفين، العربي وغير العربي، أو المستعرب -

إن حاز لنا التعبير - ولابد أن يحدث هذا التمازج بين الثقافات والديانات والموروث الثقافي حركات فكرية، مرجعيتها الثقافة العامة، وهي الثقافة التي استطاعت أن تُكيّف الشكل العام بقوة الدعم السياسي، لكن بقي الشكل الخاص (الداخلي) تتنازع مرجعيتان (الموروث الثقافي والثقافة الحديثة) ومن هنا ظهرت الفرق السياسية، على أنها نشاط فكري متعارض مع بعض المبادئ العربية حيناً، وحيناً آخر مع المبادئ السياسية من داخل المنظومة العربية، هذا من ناحية المظهر العام للفكر، كمرحعية، أما من الناحية الفكرية الخاصة بالثراث فلم يتخل البعض عن الفكر الموروث⁽⁸⁾، وقد اقتصر نمط مرجعية الأصول على استخدام المصطلح الإسلامي الأصلي، مُتخذاً من القيم والمبادئ الإسلامية معياراً وحيداً في النظر والحكم، ومن النص النقلي مرجعاً نهائياً في الدليل والإثبات، وكما يشير المؤلف إلى أنه ليس بحاجة إلى أن يستوحي عناصر فكرية مستقنة من خارج أصول النص القطعي، للاستعانة بها لتبرير فكرته والتدليل عليها والدفاع العقدي عنها، وإن احتاج إليها ففي أصبغ نطاق، خاصة في الحوار أو الشرح أو في التعليم أو محاوره غير المسلمين، ويواجه التيارات غير المسلمة في حدود الأصول النقليّة، بمعاييرها الثابتة، وليس بطرق التأويل العقلي، كما لا تحول هذه الأصول إلى فلسفات علمية داخلية (وإن كانت العلمية ثابتة في داخلها) فليست هي الأساس، مثل (الصلاة رياضة، والصيام صحة، والزكاة تكافل) وعلى صحة هذه الأقوال، إلا أنها تحول ذهن المتلقي من الجانب الروحي إلى الجانب العملي، وتفتح الباب للشدائد الأخرى، وهنا يختلف المصطلح العربي الإسلامي عن المصطلحات عند الأمم الأخرى، فالصلاة تعني الدعاء، وهو جانب نظري، في المصطلح اللغوي، والصيام مكتوب على من قبلنا، وأدوات الصحة متعددة، والضمانات الاجتماعية موجودة عند غير المسلمين بوسائل متقدمة ومتطورة، ومن هنا يهمل الجانب الروحي المرتبط بالمصطلح العلمي أو الفعلي، فالإيمان الروحي لا يكفي بدون

الجانب العملي، ولا العملي يكفي بدون الروحي، مهما وجهان لعمله واحدة، وقد قابل هذا النمط في الفكر العربي الإسلامي إشكالية الخطاب العصري، في مواجهة الثقافات الأخرى، خارج نطاق الفكر الإسلامي، والفرق المتفرعة عنه⁽⁹⁾، ويعود السبب إلى اندفاع الكثير من الدعاة السلفيين في مواجهتهم للتيارات الفكرية الإسلامية، وإلى سوء فهم اللغات، ونظراً لتغير المصطلح إلى مفاهيم ناقصة الدلالة العلمية والروحية.

قسم هذا النمط إلى فرعين رئيسين: فرع يمثل السلفيون السنة، إذ إنهم يتمسكون بالنص والنقل، وهناك من الباحثين من يضم إليهم بعض محافظي الشيعة مثل الزيدية، وقسم من الإمامية ويوجد في داخل هذا الفرع فرع آخر يقل عنه تشدداً، حيث يقل الرأي الآخر. والاجتهاد والقياس، لكنه - أيضاً - يرفض الرأي الفكري والتيارات الفكرية الخارجية وفلسفة النص، ويتحرك في حدود جزئية لا تمس جوهر الأصول الثابتة ولا العقيدة، وهذا شيء يحيله إليها، وذلك يعود إلى شدة الحساسية من الفلسفة وعلم المنطق، وكل ما هو غربي، سواء ما هو قديم أو ما هو حديث، فهو يأخذ بالشكل التعميمي، وأقرب أحكامه جغرافية مكانية، أكثر منها علمية، وقد عالج قضية هذا التيار الفكري الشيخ مصطفى عبدالرزاق في كتابه (تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية) وانتشر هذا التيار في مصر، في بداية القرن العشرين، في مواجهة المد العلماني والثقافة العربية، وتمثل في الجمود الفكري الحضاري، وانزوى في المعاهد الإسلامية والزوايا، حتى حاء تطوير الأزهر على أيدي الإصلاحيين، مثل محمد عبده، وجمال الدين الأفغاني، والشيخ مصطفى عبدالرراق نفسه، لكنه تطور بطيء، نظراً للتصادم بين التطوير والخوف منه وبين الضرورة القصوى لإيجاد هذا الإصلاح، ووجود هذا التيار في داخل غمطية التيار العام، يؤكد قابلية التيار للتفاعل مع كل التيارات، ويتقبل التطور الفكري والنقاش، وبناء قاعدة معية ذات هوية مستقلة، لا تتعارض مع التيارات الأخرى⁽¹⁰⁾.

وأما الفرع الثاني فيشارك مع السلفية في إيمانها بأن القيم الإسلامية هي القيم الصالحة نهائياً، ويؤكد على أن الإيمان الصادق موحود في فكر العلماء الفلاسفة العقلانيين، ولهذا الفرع جملة من المحاسن التي تحسب له، إذ أن ثباته على الكثير من المبادئ العامة والخاصة أكسبه احترام الكثير من المفكرين، فقد حادل أصحاب الاتجاهات الفكرية المتعددة، مثل الصوفية، وهم أصحاب مذهب من داخل السنة، ولكن تغلب عليهم الدروشة فيما يبالغون فيه من الزهد، وإن كان الزهد مطلباً في أساسه الفكري الإسلامي، وهم يعترفون بالزهد المعقول، ومن المؤكد أن هذا التيار نشأ في العصور المتتالية من حكم الآسيويين، وما اعتراه من الفساد والزراع بين السلاطين، وتحيز الصليبيين للمسيح على حساب هدم الإسلام، والياس والقنوط من شدة الظروف العامة والخاصة، فأقاموا الموالد والمدائح والابتهالات. لعل الله يلطف بهم، كما يذكر ابن قيم الحوزية (691-751هـ) من عماء القرب الثامن الهجري أن نصر الدين فرض لازم وليس كفاية، ويرى بعضهم أن بعض أصحاب الكرامات كانوا يمشون على الماء!، ومع أن هذه الحرافات والدروشات ليس لها أصول علمية، إلا أن بعض أصحاب هذا الفرع كانوا يجادلونهم بالمنطق العقلي، ويرون أن العقل محور التفكير ويؤمنون بالحوار مع المسلمين وغير المسلمين»⁽¹¹⁾.

أهم التيارات الفكرية المعاصرة:

سلط الدكتور سلطان بن سعد القحطاني الأضواء على ثلاثة تيارات فكرية هي: التيار الفلسفي، والعلماني، والحداثي، ويبدو أن اختيار المؤلف قد وقع على هذه التيارات الثلاثة نظراً لأهميتها، ولأنها قد فُهمت على غير مقصدها كما أشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب، كما أنها لم تقابل بدراسات علمية مُقننة، فدرست بنوع من الحماس الزائد ابتعد أصحابه عن النقد المحايد. واقتربوا من الهجوم على رموز وشخصيات محددة مبتعدين عن التحليل والنقد العلمي.

بالنسبة لتيار الفلسفي يرى المؤلف بأن مجرد تسمية الفلسفة يحدث للسامع نوع من الارتباك نظراً لارتباط ذكر الفلاسفة بالإنحاد، وقد كاد مصطلح الفلسفة أن يختفي من العالم العربي منذ سقوط حضارتنا العربية الإسلامية إلى ظهور عصر النهضة في أوروبا.

لقد تحدد اتجاه هذا التيار من خلال أنه يرى إصلاح المذاهب الفقهية لا يمكن أن يتم إلا بالرجوع إلى فلسفة المستجدات على الساحة الإسلامية، وفي نظر أصحاب هذا التيار أن الإصلاح لا يتم إلا بالعودة إلى فلسفة المستجدات على الساحة الإسلامية، ولا يكون الإصلاح إلا بوجود فلسفة مؤمنة من خلالها يتم التأويل والاجتهاد الفقهي.

أما التيار العلمي فيعود ظهوره بشكل أساسي إلى عودة عدد كبير من المثقفين العرب من مصر، وبلاد الشام إلى الدراسة في الغرب، وتأثروا بالمناهج الغربية في أوروبا، وقاموا بالمحاورة بالمفكر العربي الخالص، واتجهوا باتجاهات تعريبية خالصة، وقد عرض المؤلف أفكار الكثير من أصحاب هذا الاتجاه، ومن بين هؤلاء طه حسين، فظهور كتابه «في الشعر الجاهلي» سنة: 1925م «مس من كرامة اللغة كموروث عربي إسلامي، والسبب ما قام به طه حسين من شك في الشعر الجاهلي على أنه مصنوع في العصر الإسلامي ليكون دليلاً على القرآن الكريم، وطه حسين اتخذ في البداية، المذهب الديكارتي (نظرية الكوجيتو) لعالم الرياضيات الفيلسوف الفرنسي، دي كارت (-1650 1596م) في الشك ليصل منه إلى اليقين مذهباً له في هذه الدراسة، وقد سبقه إليها المستشرق البريطاني (مارجوليوث Margoliouth j) فطه حسين بدأ بمنهج الشك الديكارتي في بحثه هذا - والشك الديكارتي في حقيقته وتحليله النهائي شك منهجي، لأن ديكارت ذاته تجاوزه بعد تطبيقه منهجياً وعاد إلى ثنائية الروح والجسد، وأكد أولوية الإيمان منطوياً بذلك تحت الاتجاه المثالي الأوروبي الجديد الذي عدا علماً من أعلامه. وقد تأثر طه حسين بعدد

من المستشرقين الفرنسيين، منهم على سبيل المثال، ريان وكوت، فكرياً، وأناتول فرانس، ويعتبر مثاله الأعلى، كما تعرف شخصياً على أندريه جيد، وترجم كتابه، تيزه، وأوديب، ونجد أقصى ما وصلت إليه مادية طه حسين تأثره بالفكر الاجتماعي للفيلسوف دور كهام (1858-1917م) أستاذه في مرحلة الدكتوراه، ويرى الكثير من الدارسين عدم مادية دور كهام بالمعنى الدقيق، بيد أنه أخضع قيم الدين والأخلاق في دراسته للمجتمع، للتطور التاريخي الواقعي، ورد مصدر تلك القيم إلى الوجدان الاجتماعي، وذهب إلى أن الجماعة تكون معتقداتها. يقول طه حسين في مقالة حول الفرق بين التفسير الاجتماعي العلمي والتفسير الديني للتاريخ: (إن دور كهام ينتهي من بحثه الطويل الدقيق إلى نتائج مختمة منها: إن الجماعة تعد نفسها، أو بعبارة أدق تولد نفسها) وهذه العبارات تثير مشاعر الآخرين، سواء قصدتها أو لم يقصدتها، فاختيار المصطلح يمثل دوراً مهماً في فكر صاحبه، وهذه معضلة من معضلات كثيرة في المصطلح النقدي في الثقافة العربية⁽¹²⁾.

وعن تيار الحديثة، يرى الدكتور سلطان سعد القحطاني أن الحديثة كمفردة نتج بين دالها ومدلولها فجوة تضيق وتوسع وبفهم الدلالة أو عدم فهمها على الوجه الصحيح، من الجانب النظري المعرفي، وباء على الفهم تتداخل المعاني الدلالية، وبالتالي ينتج مصطلح ضبابي غير واضح المعالم، بسبب بدوره التباساً في الفهم ويصدر بآء عليه أحكام خاطئة. ومهما يكن الحدث في مجتمع ما، فلا بد من رد فعل أو أفعال مصاحبة للحدث قبل تحميصه والنظر إليه، من حيث الاتفاق والاختلاف من الجانب الثقافي الذي يحمل في داخله الموروث (الديني والشعبي والأخلاقي والبيئي) وهذه أمور شديدة الترابط، من الناحية الاجتماعية الثقافية. وبما أننا في العالم العربي الإسلامي لم ننظر إلى التيارات العربية نظرة الفاحص المتأمل، فقد اختلطت المفاهيم الحديثة في أذهان الكثير منا حيال هذه الواردات الجديدة في مجتمعات متفتحة على العالم منذ الحرب العالمية الأولى. وبين العالمين - المنفتح والمحافظ - الحريص على

بقاء الحياة كما هي دون تحديث في القديم، ولا إحداث شيء جديد، صارت الفرص مهياة للغزو الجديد واقتحام أسوار المحافظ بكل يسر وسهولة، نظراً لحاجة مجتمعات هذا العالم المحافظ لما يقدمه العالم الآخر من تقنيات حديثة لم تُعرف من قبل» (13).

وقد قدم لنا المؤلف رؤية شاملة ومعقدة عن عالمنا العربي، ونظرتة للحدثة، فتطرق إلى جملة من النقاط الهامة، التي ركزت على تحولات مجتمعاتنا العربي، وطرائق رؤيته للحدثة، وكيفية تعامله معها، إذ إن العالم العربي قد انقسم إلى فريقين «فريق رحب بالعرب وبعداثه، وتقبلها كما هي، وليس له في الأمر حيارات أخرى، وليس له إلا أن يتعامل معها بكيفيتها متخلياً عن كل شيء يربطه بالماضي القريب، ويرى أنه بهذه الطريقة سيكون مثل العالم المنتج، وما هو إلا مستهد لانتاج ذلك العامل، فيهمل الدين، ويستعمل ألفاظ الكفر، من سب للدين وأونكاب للمحرمات، كرد فعل على الجمود، وثورة على التراث العربي، ومعظم هذه الفئة من الجهلة والشعوبيين، غير المتعلمين، وهم قلة مقلدة، سرعان ما رجعت إلى طريق الصواب» (14).

التيارات المضادة للتيار الغربي:

لا ريب في أن سعي التيارات الغربية للتخيم على الوجود العربي، وتحويل فكرها العربي إلى فكر يسجّم مع مخططاتها، نجم عنه ظهور عدد من التيارات التي سعت إلى مواجهة تلك التوجهات الغربية، فقام الإنسان «مراجعة نفسه للخروج من هذه الدوائر المغلقة، يبحث عن سبيل يتخذه محرراً من هيمنة التيارات الغربية من ناحية، ويسعى لتكوين شخصية مستقلة من ناحية أخرى، فظهر تيار العروبة الأول على يد ساطع الحصري، مقلداً لتيار القومية الغربية الذي نشط في هذه الآونة، وتصادم مع التيار الإسلامي، ومن ثم جرت المحاولات لإيجاد البدائل العسكرية، من طريق تيارات حديثة لها طابع المحلية، لتكون رد فعل على التيارات العربية المتزايدة في المنطقة» (15)، وباء على هذا

برزت مجموعة من التيارات، كشف الدكتور سلطان سعد القحطاني الحجب عن توحهاتها وأفكارها في الفصل الأخير من الكتاب، فقسمها إلى خمسة تيارات رئيسة، وبدءاً بتيار «الإخوان المسلمين» قدم الدكتور القحطاني متابعة تاريخية شاملة لهذه الحركة منذ أن تأسست في السويس سنة: 1928م من قبل أبرز مشطائها الثلاثة: حسن البنا، وعبد القادر عودة، وسيد قطب، وقد «دارت حول هذه الحركة شكوك كثيرة، مع حسن الظن بأعضائها ومؤسسيها، فهناك من العربيين من قال: إنها أنشئت لتكون ضداً للحركة الصهيونية وقهرها عن التعمد في الوطن العربي الإسلامي في الشرق الأوسط، وهناك من قال: إنها ظهرت لتكون ذرعاً منيعاً من انتشار الشيوعية، وعلى أي حال، هذه أقوال لا تستند على دليل علمي يحور القفطع به، وقد انتقلت إلى القاهرة، في سنة 1933م، بزعامة حسن البنا (1904 - 1949م) ويعتبر الشيخ محمد رشيد رضا (1865-1935م) الأب الروحي والعملي للإخوان المسلمين، وجماعة المنار هم الصوت الوحيد الذي يكافح العلمانية، وقد أخذ من توفيقية محمد عبده جانبها السلفي، ومن العراقي موقفه الكلامي، وموقف ابن تيمية الفقهي والتشريعي، وناصر الدعوة السعودية في عهد الملك عبدالعزيز، وقد أحهد نفسه في صياغة قانون إسلامي حديث يكمل الشريعة ويسير معها، وأفنى ضد قتل المرتد لأسباب عقيدية خاصة به لا تثير فتنة عامة، وعالج وضع المرأة فتمته أخذ حسن البنا، وعبد القادر العودة، وحسن الهضيبي، وسيد قطب، ومصطفى السباعي، ومحمد المبارك، ومعروف الدواليبي، وتقي الدين النهنائي، ومن جاء بعدهم من الإخوان... وبالرغم من أن هذه الحركة استقت من مصدر واحد (الشيخ رشيد رضا - رحمه الله -) إلا أن هناك اختلافاً في المنهج والأسلوب الفكري، فلم يأخذوا منه التوفيقية ولا السلفية المعتدلة، بل كانوا أكثر تصلاً وعفاً، وكان مصير الثلاثة، إما اغتيالاً وإما إعداماً، فحسن البنا لم يؤثر عنه أكثر من مرشد للإخوان، وشهد له بالذكاء، وعبد القادر عودة - كذلك - أما سيد قطب فكان خطابياً هجومياً شديد اللهجة، تقرب لهجهته الفكرية

الخطابية من لهجة الشيوعيين -- وقد يكون ذلك من خلفيته الثقافية - فهو يخاطب الجماهير الخائفة ويهاجم أصحاب الترف والعيش الرغيد، وإن كنا لا نعارض هذا المبدأ، لكن لم يكن موفقاً في أسلوبه النثري، خاصة في الآونة الأخيرة، وهو الشاعر والناقد، وصاحب القلم الحميل قبل الدخول في حركة الإخوان» (16).

وأما تيار العروبة القومي، فبلغت المؤلف الانتباه إلى أنه من الغرابة دراسة تيار يشكل ظاهرة بين أهله، حتى كأنه غريب عليهم، ومن الجواب الواقعي فإن هذا التيار لم يُستغرب كلية، ولكنه أضحي شبه غريب عن أهله، وفي عقر داره، حيث إن «المصطلح لا يعرف في أساسه ومعناه، ويؤوله على كل ما يعتقد ويسمع من الآخرين بدون وعي. إن القومية التي ينادي بها البعض قياساً على القومية الأوروبية، مثلما فعل ساطع الحصري (ت 1968م) كانت في أساسها قومية عربية، ضد القوميات العرقية التي نادى بها الأحزاب التركية في القرن التاسع عشر الميلادي، وألغت فيها العصر العربي، مما ترك رد فعل في نفس العربي المعتر بعرويته وديته، ولسان حال ديه عربي حاصر، ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانٍ قَوْمِهِ﴾ (سورة إبراهيم 44) وكل الآيات تؤكد أن الإسلام والعروبة لا يفصلان، إلا بانفصال الرأس عن الجسد، وما كان فشل قومية ساطع الحصري ليحصل لو لم يكن في دعوته مستنداً على القومية العلمانية الأوروبية» (17).

وقد ركز الدكتور القحطاني في رؤيته لتيار القومية العربية الرومانسية على أهم من برز في هذا الاتجاه من الأشخاص، بدءاً من أنطون سعادة (1904 - 1949م) مؤسس الحرب القومي السوري الاجتماعي (1932م)، الذي أصدر مجموعة من الأبحاث العلمانية الخالصة، وبعد مدة تحول إلى محاولة التوفيق بين الروح والمادة، كما اشعل بالتوفيق بين الإسلام والمسيحية، فسعى إلى أن تعد نظريته أصداً طيبة بين دينين، الأول قائم والثاني في ملفات التاريخ كما أشار إلى ذلك

المؤلف، «لقد كانت فكرته أن يُقارب بين الديانتين (الإسلام والمسيحية) حتى يحقق فكرة السوروية، ويرى أن رقة النبي - صلى الله عليه وسلم - ولطافته، مثل المسيح، فالنبي كنعاني هاجرت أسرته قبل أن تتعرب، ولأنه بهذه الصفات الحسنة (سوري) من أرومة المسيح. وغابت عن ذهنه مؤهلات النبوة عند الآخرين، أو أنه يتجاهلها ليطوع فكرته الغربية، وبجده قد سلك مسلك بعض المستشرقين، بل يفوقهم سوءاً في كثير من الأحيان، فالمستشرقون يعالجون قضايا قد يفوقون فيها وقد يخفون، ومن ناحية ثانية، هم محكومون بخلفياتهم الثقافية، فبعضهم كان علمياً في أبحاثه وآرائه، لكنه لم يُقرأ في سياق معرفي، ولم تفهم مصطلحاته، ولذا قامت ضده التيارات الأخرى تشجب فكرته من أساسها. أما سعادة فقد ركب الطريق شططاً، فأحطاً هؤلاء، وأولئك. وقد قدمت فكرة أنطون سعادة على غيرها لثري الفرق بين الرومانسية الحقيقية، كمذهب أدبي نقدي ذي مصطلحات نقدية وبين العصرية في رمن النهضة العربية» (18).

وعلى الرغم مما واجه الرومانسية من إشكالات كثيرة في المصطلح، بيد أنها - كما يرى المؤلف - حققت ما عجزت عنه التيارات السابقة، نظراً لقربها من المتلقي، وتجديدها وحداثتها في الأسلوب، فقسم المهجر العربي في أمريكا ممكناً من النجاح في ثورته ضد التقليدية (الكلاسيكية)، واستطاع رموزها أن يجمعوا بين المؤثرات العربية، والبع المسيحي الشرقي، وبالنسبة لتيار القومية والناصرية فهو يُعتبر الموقف التوفيق بين الشرق والغرب، ولم يجد عند الناصر إلا أن يعتنق تيار القومية العربية، فهو الذي يُرضي الجماهير العربية المسلمة فقد كانت الشيوعية متركزة في البلاد العربية (من الساحة العسكرية) «والغرب بقواه يحتل معظمها برأسماليته التقليدية الشعة، وأمريكا تمد ثقافتها الجديدة في كل أنحاء العالم بأساليب حديثة ستقضي بها على أساليب أوروبا القديمة التي تحتل أجزاء كثيرة من العالم العربي، فعند قيام جامعة الدول العربية لم يكن منها له السيادة أكثر من سبع دول (السعودية، ومصر، واليمن، وسوريا،

ولبنان، والأردن، والعراق) فكان لزاماً على عبد الباصر أن يكافح الشيوعية بيد ويصد الغرب باليد الأخرى، وهذا موقف القومية العربية، وعندما ظهر هذا التيار كان عمره ثمان عشرة سنة، وكان يظهر في كل مظاهرة ضد الاحتلال، وفي المطالبة بإعادة الدستور، ومن قراءة حياة عبد الناصر يظهر التناقض في حياته بين نقيضين متلازمين في كل طور يمر به، ومنذ البداية يصدم بفقد أمه، وكانت إسكندرية رقيقة، أما أبوه فكان من الصعيد موظف في مصلحة البريد، صارم في عاداته وتقاليده، وقد نشأ عبد الناصر على أفكار التيار القومي العربي، وتأثر برومانسيات العصر، في أدبياته، مثل أدبيات توفيق الحكيم، وعلى رأسها (عودة الروح) (19).

وفي الأخير توصل الدكتور سلطان القحطاني إلى أن من سوء حظ القومية العربية أنها ارتطت - طوعاً أو كرهاً - بنظام عربي سياسي جعلها تتحول من فكر عربي يقدم النقد إلى حذليات سياسية أصيبت من خلالها القومية العربية بالعقم نظراً لحملة من الأسباب .

ويندرج تيار الأدب الإسلامي في إطار التيارات التي ظهرت رافضة للنظريات العربية، وحات بغرض التصدي للتوجهات التفريرية، وعلى الأحص منها الدعوة إلى العامة التي روج لها الكثير من المستشرقين، وساعدهم في ذلك بعض العرب، وتعود جذور هذا التيار منذ بداية الدعوة إلى ضرورة وجود جامعة إسلامية، وذلك قبل سنة: 1945م، فلا بد أن يبرز على الساحة أدب إسلامي يتبع الجامعة الإسلامية، بيد أن «ظهور التيار العربي الإسلامي الممثل في ظهور المجالات الملتزمة بالروح الإسلامية المفتوحة على العالم في آدابه وعمومه المتطورة، مثل مجلة الرسالة، والبيان، والثقافة، قطع الطريق على ظهور تيار جديد يسمى الأدب الإسلامي، باعتباره أدباً يمثل وجهة نظر إسلامية خالصة، وبالتالي يستبعد كتابات غير المسلمين (من العرب وغير العرب) وهي الدعوة الأمية التي ظهرت بوادرها في النصف الثاني من القرن العشرين، خاصة

بعد فصل باكستان عن الهند، وظهور أقليات إسلامية في الشرق والغرب، تحتاج إلى رابط يربطها بالعالم الإسلامي، حتى وإن كان اسمياً، إضافة إلى ظهور المدارس العربية في القارة الهندية، وتحول اللغة من العربية إلى لغة المحتل (الإنجليزية والفرنسية) في الدول التي يقطنها المسلمون في إفريقيا وشبه القارة الهندية، على وجه الخصوص، وتمسك العلماء في الهند بالدين الإسلامي ورفضهم لتيار العروبة الذي ظهر مبكراً على يد المريني (ساطع الحصري) ورفض بعض التيار السلفي للتحديد ومواكبة الحضارات الغربية وتبادل الخبرات الثقافية معها»⁽²⁰⁾ ووفقاً لرؤية المؤلف فالتعذر بالأدب الإسلامي سيؤدي بنا إلى الوقوف على معترق طريقين، فمن جانب سيكون هناك حرمان من قراءة الموروث الثقافي بصورة جديدة، ودئت دون النظر إلى التغيرات الفكرية التي تحدث من **حيث الزمان والمكان**. ومن جانب آخر يكون هناك قصر للأدب على وجهة واحدة، وبالتالي سيغدو أدباً مكرراً يدور في حلقة واحدة مفرغة من المصائب العالمية المقاربة. وقد توصل الباحث في الأخير إلى أن تيار الأدب الإسلامي «وما يحتوي عليه من مصطلح مشروع لم يقدم للأدب العربي الإسلامي إضافة تمي فكره وتساعد على التمازج والتبادل الثقافي والفكري العالمي، وإنه محصور في أدب لغات ميتة وفكر متخلف، أراد أهله أن ينهضوا به فلم يستطيعوا، وإنه سيبقى أدب تقليد مكرر عن أفكار متوقعة على نفسها، أما ما أنتج منه في اللغة العربية فلا يتفق مع معطيات الثقافة العربية الإسلامية المتطورة، التي أخذت من الثقافات العالمية وأعطتها، والرواية سرد قصصي مقلد، والأساليب رديئة، والشعر مطومات بائسة، لا تعد من الإبداع هي شيء، وهي تكرار لشعر الفقهاء، مثل منظومات ابن سحمان والأميري وابن مشرف، وشعراء عصور الاحتطاط الأدبي، في العهود الثلاثة البائدة: الأيوبي، والمملوكي، والعثماني. وسيبقى هذا الأدب نظرية دون تطبيق، لسنين: الأول: عدم الإبداع، لأن المبدعين الحقيقيين لم يشتركوا فيه، لأنه مقيد بقيود تقييد الإبداع، بما فيه من حيال هو جوهره، والثاني: عدم اتعاقه

مع التراث، كمصدر للبحث والمناقشة، إضافة إلى عدم تفاعله مع الحديث، بما يمثله من تطرف المنظرين وأصحاب القرار، لذلك أرى إعادة النظر في بنوده، مع توسيع الدائرة الفكرية والعودة به إلى مصادره الأولى، في الأدب العربي، وأن نعتز بتراثنا الذي أثر في حضارات العالم، وأن نثبت هويتنا، من خلال هذا التراث والإبداع العربي الحديث المتفاعل مع الثقافات العالمية، باعتبارها جزءاً من هذا العالم، شرقه وغربه، وألا نُسلم بكل نظرية، قبل أن محصنها، ونؤكد من صلاحيتها، إضافة إلى عدم الأخذ بالعواطف دون تحكيم العقل»⁽²¹⁾.

فذلكة:

إن دراسة الدكتور سلطان سعد القحطاني مجزت بحصال عدة نكاد نفتقدها في الكثير من الدراسات التي نُعَمِّها على الساحة، إذ إنها اتسمت بالإحاطة الشاملة بموضوعها، والطرح العميق، وسعة الاطلاع، والبحث الدؤوب.

فقد حاول من خلالها المؤلف أن يستخلص المعالم البارزة لمختلف التيارات الفكرية، ويربطها مع بعضها البعض، كما أنه تعرض في تسلسل فكري، وبراعة فائقة لمختلف الأفكار التي خاضت في رؤى هذه التيارات، وأحاطت بمصطلحاتها الفكرية، وقد دعم المؤلف عروضه، وطروحاته بالنقاش والتحليل، والمساءلة عن كيفية تقبل المجتمعات لهذا المصطلح أو ذاك، عندما يتصادم مع المصطلح الذي تعود إليه.

لقد بلغت دراسة الدكتور سلطان سعد القحطاني من الجودة مستوى رفيعاً، إذ بذل المؤلف جهوداً كبيرة من أجل أن تكون جادة وأصيلة، إذ إنه كشف الحجب عن كثير من القضايا الهامة التي كان الدارسون في حاجة إلى معرفتها، وانتظروا ملياً من يُسلط الأضواء عليها، ومن بين القضايا التي أبررها المؤلف في حاشية الكتاب إشارته إلى أن «ظهور هذه التيارات حالة طبيعية ومحرك للفكر الإنساني في كل زمان ومكان، واختلاف الرأي لا يُفسد للود قضية،

لكن يشترط لوجود هذه التيارات، كما هو في العالم، أن لا يسيطر تيار على الساحة معمره، ويُحارب التيارات الأخرى، ولا يعطيها الفرصة للمشاركة بالرأي والنقد والتزيم والحوار المتبادل، وأن يؤمن الجميع بعدد من النظريات التي أمر الله بها... مثل التداول، والتمييز، والحوار، والجدال، ومعرفة الآخر عن قرب، ومحيص النظريات الإنسانية قبل رفضها، والبعد عن الهوى... وبهذا الشكل نكون قد وصلنا إلى معرفة مصطلح كل فن نفراه وتعامل معه، وسواء اتفقا أو اختلفنا، فالخلاف مقبول، أما الاختلاف فمبه وحيات نظر نحترمها، ولا نعمل بها... وإذا أريد لهذه التيارات أن تنجز المشروع التنموي العربي الإسلامي، فعليها أن تتخذ خطأ وسطاً مُتساعماً، يقوم على الحوار وتقريب وجهات النظر، والوقوف على النظريات الجديدة والتقدمية ومحيصها، ودراستها دراسة تظهر موافقتها أو عدمها للبيئة الثقافية العامة، وأن نعلم أن الفكر النقدي يقوم على معرفة التيارات المعاصرة، وقد لخصها المؤلف في أربع نقاط:

- 1 - محييص النظرية العربية، والأخذ منها بما يتوافق مع الثقافة المحلية، وعرضها على أرض الواقع.
- 2 - الابتعاد عن النصوص الموجهة ضد التيارات الأخرى بحماسة وانفعال.
- 3 - الرجوع إلى الدراسات التي ناهضت التراث العربي، والنظر فيها من وجهة نظر محايدة، وعدم التسليم بالأقوال التي ليست الصبغة الإسلامية، ورفضت التراث العربي المتعلق بالإسلام، من عدد من الوجوه.
- 4 - إعادة قراءة الموروث النقدي، واستخلاص ما فيه من نظريات يمكن التعامل بها مع النظريات الأجنبية، والنظريات العالمية الحديثة» (22).

ولا يملك التأمل بين دفتي هذا السفر إلا أن يشتي على جهود الدكتور سلطان بن سعد القحطاني في سبيل النهوض بهذا البحث المتميز، على مدى ثلاث سنوات، وأسمع لنفسني في هذا المقام أن أشكره أعظم الشكر على

حديثه وتعبه الذي يعكس جدية أولئك العلماء الأفاضل، وتضحياتهم في سبيل إثارة دروب العلم والمعرفة، وإذ نقدر جهوده الكبيرة فإننا ننتظر منه أعمالاً أخرى، نمتعنا بها كما أمتعنا من خلال صفحات هذا السفر الشائق.

الهوامش

- (1) د سلطان سعد القحطاني: التيارات الفكرية وإنشائية المصطلح القدي، إصدارات نادي الطائف الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط. 01، 1426هـ/2005م، ص: 11.
- (2) عهدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط: 02، 1998م، ص: 368.
- (3) د. محمد التوحي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ح. 02، ط: 01، 1993م، بيروت، لبنان، ص: 797.
- (4) د. محمد التوحي: المعجم المفصل في الأدب، ح. 02، ص: 690.
- (5) د. يوسف حسن بوهل: الفكرية وإنشائية المصطلح القدي، مجلة المصل، الرياض، المملكة العربية السعودية، عدد 355، محرم 1427هـ/أبريل 2006م، ص: 142 وما بعدها.
- (6) د سلطان سعد القحطاني: التيارات الفكرية وإنشائية المصطلح القدي، ص: 10.
- (7) د. سلطان سعد القحطاني: المصدر نفسه، ص: 33 وما بعدها.
- (8) المصدر نفسه، ص: 42 وما بعدها.
- (9) المصدر نفسه، ص: 53.
- (10) المصدر نفسه، ص: 55 وما بعدها.
- (11) المصدر نفسه، ص: 60.
- (12) المصدر نفسه، ص: 74 وما بعدها.
- (13) المصدر نفسه، ص: 94.
- (14) المصدر نفسه، ص: 95.
- (15) المصدر نفسه، ص: 129 وما بعدها.
- (16) المصدر نفسه، ص: 130 وما بعدها.
- (17) المصدر نفسه، ص: 147 وما بعدها.

- (18) المصدر نفسه، ص: 158.
 (19) المصدر نفسه، ص: 174 وما بعدها.
 (20) المصدر نفسه، ص: 181.
 (21) المصدر نفسه، ص: 213 وما بعدها.
 (22) المصدر نفسه، ص: 220 وما بعدها.

* * *

ABSTRACT

ثنائية اللغة الأدبية واللغة المعيارية في النقد العربي

أسامة محمد البحيري



أرسطو:

نشأت ثنائية اللغة الأدبية (Literary Language) واللغة المعيارية (Standard Language) منذ بدأ الحديث عن الأعمال الأدبية، وتحليلها، وتمييز خصائصها، وتكثيف الجهود لمحاولة صياغة نظرية متكاملة تفسر الأعمال الأدبية من خلالها.

ويمثل آراء «أرسطو» بداية ناضجة لتمييز خصائص السية الغوية في العمل الأدبي، ودراسة العلاقة بين اللغة الأدبية (السامية)، واللغة المعيارية (الواضحة)، فيقول في كتاب «الشعر»: «وجود العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة، فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات، ولكنها مبتذلة... أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة وأعني بالألفاظ غير المألوفة: العريب، والمستعار، والممدود، وكل ما بعد عن الاستعمال. ولكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصح لقرأ أو رطانة، فملوها بالاستعارات يجعل منها لفرأ، وملوها بالعريب يجعل منها

رطانة... فينبغي الجمع بين هذه الأنواع على نحو ما: فالغريب والاستعارة، والزينة، وسائر الأنواع الذي ذكرناها تنأى بالعبارة عن السوقية والابتذال، والاستعمال الأصلي يكسبها وضوحاً»⁽¹⁾.

في هذا النص نجد أوصافاً محددة للغة المعيارية (العبارة الواضحة) فهي تتميز بالشيوع والابتذال، واستعمال الألفاظ في معانيها الوضعية الأصلية.

أما اللغة الأدبية (العبارة السامية)، فهي تتميز بالخصوصية والبعد عن الابتذال، عن طريق الابتعاد عن المألوف، باستعمال أنواع من المجازات، والألفاظ والتراكيب الغريبة التي تكسب العبارة سموً، وتنأى بها عن السوقية والشيوع.

ويوضح أرسطو في كتابه «الخطابة» أن المهارات، وأنواع الانحرافات عن المألوف تؤدي وطيفة حمالية مهمة، وتسهم في جذب المتلقي لكي يتفاعل مع العمل الأدبي فيقول: «الأسماء والأفعال أي أجزاء القول - المناسبة (الأصلية) هي التي تجعل الأسلوب واضحاً. أما الأخرى التي تكلمنا عنها في «فن الشعر» [المهارات والانحرافات]، فإنها تسمو بالأسلوب وتزييه. ذلك أن البعد عما هو معتاد من شأنه أن يجعله أرفع قدرًا، وفي هذا المجال يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين، ولهذا ينبغي أن يرضى على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتّع. وفي الشعر كثير من الأمور تقضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسباً، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف، لكن أمثال هذه الطرق لا تكون في النثر مناسبة إلا في أحوال قليلة، لأن الموضوع أقل سموً»⁽²⁾.

العبارة السامية تهدف إلى تحقيق الوظيفة الجمالية التي تتجاوز الوظيفة التوصيلية للعبارة الواضحة، وتلفت انتباه المتلقي إلى البنية اللغوية للعمل

الأدبي عن طريق الانحراف عن اللغة المألوفة المتبدلة، وإضفاء طابع الغرابة على الألفاظ والتراكيب.

ونلمح في كلام «أرسطو» تفرقاً واضحاً بين خصائص اللغة الشعرية بوصفها الصورة المثلى للعبارة السامية (اللغة الأدبية)، وبين لغة الشر الأقل سموً، والأكثر ابتدالاً ووضوحاً.

الكلاسيكية (Classicism):

أثرت آراء المعلم الأول تأثيراً كبيراً في العصور التالية، وتحولت إلى تقاليد راسخة، وقواعد ثابتة في عصر النهضة بفعل ترجمات الإيطاليين العديدة لكتابه «فن الشعر» عن الأصل اليوناني، ونوالي شروحه العديدة له، وأسهم ذلك في وضع المبادئ الأولى للقواعد الكلاسيكية⁽³⁾.

ويتميز المذهب الكلاسيكي بعدة سمات تتعلق بالأفكار والأسلوب، ففي جانب الأفكار تتميز الكلاسيكية بالعقلانية، والموضوعية، والتزام القواعد (الأرسطية)، ومشابهة الحقيقة (تأثراً بمبدأ المحاكاة)، والأخلاق، ويمكن تجميعها تحت اسم واحد: «الموضوعية الاجتماعية».

أما صفات الأسلوب الكلاسيكي، فهي: الاختيار، والنظام، والبساطة، والقصْد إلى العادي، والوضوح. ويمكن تجميعها تحت اسم واحد، وهو «الشكل المهدب»⁽⁴⁾.

«فالأسلوب الكلاسيكي ينافي التعقيد، وينفر من الغرابة، ولا يحرص على شيء، كما يحرص على الوضوح، ولا يظهر ذلك فقط في اختيار الألفاظ والتراكيب، بل في الصور البيانية أيضاً. فالشاعر الكلاسيكي يريد أن يتمتع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشيء خارج عن المألوف»⁽⁵⁾.

ولكن بدأ الشك يتسرب إلى قواعد المذهب الكلاسيكي مع بدايات القرن الثامن عشر، ووجه النقد إلى كثير من مبادئها الرئيسية الفكرية والأسلوبية، فقد

انتقد «الأدب ديمو» في كتابه «تأملات حول الشعر والتصوير» (سنة 1719م) مبدأ القواعد الثابتة، لأنها لا تؤدي إلا إلى فن جامد متشابه، وأكد جانب العبقرية الفردية التي تأتي عن طريق الإلهام، في مقابل التهوين من شأن الموهبة الكلاسيكية التي تتولد عن طريق التعلم والصنعة. وأشار إلى أن جوهر الإبداع يكمن في الانحراف عن القواعد الثابتة المألوفة، فقال: «العبقرية لا تكتسب بأي قدر من الدراسة أو الاجتهاد... والخروج على القانون أمر جوهري، حتى إنك لتجده في كل فن. فمثل هذه التجاورات تخرق القواعد بمعناها الحرفي، ولكنك إذا نظرت إلى الروح وجدتها تصبح قواعد بدورها، عندما تكون الظروف مناسبة لها»⁽⁶⁾.

الرومانسية (Romanticism):

بدأ نمو الرومانسية مع منتصف القرن الثامن عشر، ووصلت إلى ذروتها على المستوى التطبيقي بعد أن نشر الشاعر الإنجليزي «وردز وورث» مقدمته الشهيرة لكتابه «حكايات غنائية» (Lyrical Ballads)، ونشر «كوليردج» كتابه «سيرة أدبية» (Biographia Literaria)، ونشر «شيللي» مقاله «دفاع عن الشعر» (Defence of poetry) في مطلع القرن التاسع عشر.

وأكد الفكر الرومانسي على قيم الذاتية، والعاطفة والخيال، وإعادة التوحد بين الإنسان والطبيعة، في مقابل القيم الكلاسيكية: الموضوعية، والعقلانية، ومساواة الحقيقة. وأعاد الفكر الرومانسي الذات المبدعة إلى الطبيعة، بعيداً عن عقلانية العلم وحسبته، وأعاد الفكر الإنساني إلى لغته الطبيعية التلقائية، «وصحب ذلك النظرية القائلة بأنفسلية الكلام العادي (الغفوي) أو اللغة الطبيعية على اللغة الأدبية المصطنعة، ومن ثم فإنها تكون أكثر منها شاعرية»⁽⁷⁾.

وهذا يمثل جوهر رومانسية (وردز وورث) حيث «واجه الشاعر

الإنجليزي (الرومانسي) مشكلة الكلمات المستهلكة والتقاليد التي تحولت إلى (كليشيهات) جامدة، بعد أن أدى استخدامها المتكرر إلى درجة من الألفة حجبت تلقائية اللغة وعمقيتها، وحجبت بالتبعية الأشياء الطبيعية والبشرية، ومن ثم لجأ الشاعر الرومانسي إلى لغة البسطاء في تلقائيتها وعمقيتها لتعبير عن الطبيعة والعواطف الإنسانية التي تفسدها تحريرية العلم وإنجازات الحضارة. ثم إن العودة إلى لغة البسطاء تمثل رفضاً للألفة التي ولدها طول الاستخدام، وهي الألفة التي دفعت «وردز وورث» إلى عدم الاعتراف بأن هالك معرّفات شاعرية في حد ذاتها وأخرى غير شاعرية لا تصلح للاستخدام الشعري، لأن النص عند «وردز وورث» هو الذي يحدد شاعرية الكلمة أو عدم شاعريتها»⁽⁸⁾.

يقول «وردز وورث» في مقدمة كتابه حكايات عائية: «الغاية الأساسية المقصودة من هذه القصائد هي احتبار أحداث ومواقف من الحياة العادية، وروايتها ووصفها من خلال هذه الحالة بقدر ما هو مستطاع، اعتماداً على عناصر مختارة من اللغة التي يتحدثها الناس بالفعل، مع قيام الخيال في نفس الوقت بتلوينها حتى تظهر الأشياء المألوفة للعقل في مظهر غير عادي»⁽⁹⁾.

ومن هنا فقد تمثلت ثنائية اللغة الأدبية واللغة المعيارية في المقابلة بين اللغة التقليدية المتكررة المصطنعة، وبين اللغة الطبيعية التلقائية العفوية التي تكسر الألفة والتعود، وتظهر الأشياء في مظهر غير مألوف.

ومبدأ كسر ألفة اللغة قد أثر تأثيراً واضحاً على المدارس النقدية - في القرن العشرين - التي اتخذت من التعريب والانحراف مقياساً لتحقيق اللغة الأدبية.

دور فردينان دي سوسير:

كان لآراء اللغوي الشهير فرديناند دي سوسير (1857 - 1913) أثر كبير

في عو النقد الأسلوبي، والبنوي، بعد نشرها - عقب وفاته - في كتاب بعنوان «محاضرات في علم اللغة العام» (Cours de linguistique generale) سنة 1916.

وقد ميز «سوسير» بين مصطلحين هما: اللغة (La Langue) بوصفها مادة علم اللغة، التي تمثل الخصائص الجمعية للمجتمع، والكلام (Le parole) بوصفه المقدرة اللغوية الصادرة عن وعي المتكلم واختياره.

ورأى أن الهدف الصحيح اللغوي هو دراسة لغة (Langue) كل جماعة لغوية، أي المعجم والقواعد والفونولوجيا (الصوتيات) المغروسة في كل فرد بسبب شأنه في مجتمع معين وتشتته على الأسس التي وفقاً لها يتكلم لغة هذا المجتمع ويفهمها.

وأوضح «سوسير» أن هناك بعدين أساسيين ضروريين للدراسة اللغوية:

البعد الأول: هو الدراسة التزامنية (الآنية) (Synchronic) التي تعالج فيها النعات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها، في أي زمن بعيد.

البعد الثاني: هو الدراسة التعاقبية (التاريخية) (Diachronic) التي تعالج فيها - تاريخياً - عوامل التعبير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن.

وقد استبعد «سوسير» الدراسة التعاقبية (التاريخية)، ورأى أن تدرس اللغة دراسة تزامنية بوصفها نظاماً من العناصر (المعجمية والقواعدية والصوتية) المترابطة، ويجب أن تعرف المصطلحات اللغوية بالنسبة لبعضها البعض، وليس بشكل مطلق.

وذكر «سوسير» أن العلاقات المتبادلة في اللغة تقوم على كل من البعدين الأساسيين للتركيب اللغوي التزامني:

البعد الأفقي: (Syntagmatic) الذي يشير إلى تنابع المسطوق (تجاور المفردات).

البعد الرأسي (الترابطي): (Associative paradigmatic) المتمثل في أنظمة العناصر أو الفئات المتقابلة (محور الاختيار).

وبذلك، فإن آراء «سوسير» ودعوته إلى استقلال علم اللغة بوصفه موضوع دراسة في حد ذاته، تمثل الأساس الفعلي لمجمل علم اللغات الحديث⁽¹⁰⁾.

وقد أثرت آراء سوسير في معظم تيارات القدر في القرن العشرين (الشكلية الروسية، وحلقة براغ، والأسلوبية، والقدر الجديد، والأسبوية البنائية...) حيث ترددت ثنائياته المشهورة: اللغة - الكلام (Langue parole) بصور متعددة وبأسماء مختلفة عند نقاد كثيرين، فهي تأتي عند «رومان ياكسون» في صورة ثنائية: الرمز - الرسالة (Code - Message)، وعند «جيوم» ثنائية: اللغة - الخطاب (Langue - Discours)، وعند «بلمسليف» ثنائية: النظام - النص (Systeme - Text) وتأتي عند «نعوم تشومسكي» في صورة ثنائية: القدرة بالقوة - الناتج بالمعمل⁽¹¹⁾ (Competance - performance). وكذا صياغات مختلفة لتوضيح فكرة واحدة، هي المقابلة بين المستوى العام للغة (اللغة المعيارية)، والمستوى الخاص للنص (اللغة الأدبية).

وأثرت دعوته إلى استقلال علم اللغة، ودراسة اللغة دراسة تزامنية بوصفها بنية مستقلة مترابطة، في تركيز المدارس القدية الحديثة على استقلال بنية العمل الأدبي، ودراستها دراسة منفصلة عن أي تأثيرات (تاريخية، أو اجتماعية، أو نفسية) محيطة بالعمل الأدبي.

الشكلية الروسية Russian Formalism

أراد الشكلليون الروس أن تكون وجهة نظرهم إيجابية فيما يتعلق

بخصائص اللغة الأدبية، فقد رأوا أن المنهج الصحيح - كما يقول ياكوبسون - هو دراسة أدبية الأدب - أي الخصائص التي تجعل من رسالة كلامية (نص) عملاً أدبياً⁽¹²⁾، وتبنوا مصطلح لا آلية (Deautomatization) اللغة الأدبية، في مقابل آلية (Automatization) اللغة اليومية المعتادة، وقد نظر الشكليون إلى اللغة الأدبية بوصفها مجموعة من الانحرافات عن اللغة الاعتيادية، فالأدب نوع خاص من اللغة على النقيض من اللغة الاعتيادية التي نستعملها⁽¹³⁾.

وقد كان مفهوم «التغريب» [جعل الشيء غريباً] عند «شكلوفسكي» - أحد أقطاب الشكليين - هو أحد المظاهر الأولى لنظرية «اللاآلية»، وقد ركز عليه في مقاله «الغن بوصفه صعة»، حيث رأى أن إدراكنا للعالم، وللعلة إدراك متلاش آلي، والكلمات التي **سقطها** لا نعلمها، ولا نركز انتباهنا عليها، ونحن في اللغة اليومية لا نهتم إلا بالإشارة وتعيين الأشياء، وهذا يؤدي إلى أن تكون اللغة آلية، لأن العلاقة بين الدليل والواقع تصبح معتادة، وقال: «إذا فحصنا القوانين العامة للإدراك نجد أن الأعمال بمحرد أن تصبح عادية تتحول إلى أشياء آلية، وهذه الآلية التي تعممها العادة، هي التي تحكم قوانين خطابنا الثوري، فحملته التي لا تنتهي، وكلماته المنطوقة نصف نطق، تفسر بعملية التحكم الآلي... إنها عملية يتمثل تعبيرها المثالي في الجبر حيث تحمل الرموز محل الأشياء»⁽¹⁴⁾.

وكان الحل لمواجهة تلك الآلية، وكسر ألفة اللغة اليومية، يتمثل في «التغريب» فرأى «شكلوفسكي» أن الغن اللفظي يجب أن يلجأ إلى تعقيد بنيته، ويجعل الأشياء أكثر غموضاً، حتى يزيد من صعوبة الإدراك، ويطيل فيها. وامتد «التغريب» إلى كسر ألفة الأشياء ذاتها، مفردات العالم الخارجي، حتى يبدو المألوف غير مألوف، ويتحقق ذلك عن طريق إعادة ترتيب الأشياء، أو تقديم وجهة نظر جديدة⁽¹⁵⁾.

حلقة براغ اللغوية (Linguistic circle of Bragh):

تأثر أعضاء حلقة براغ اللغوية بآراء مدرسة «الشكلية الروسية»، وانضم عدد من اللغويين الروس إليها منذ بدء نشاطها سنة 1926م، أشهرهم «رومان ياكوبسون»^(*).

وقد طور لعويو حلقة براغ آراء الشكليين الروس، لاسيما ثنائية اللغة الأدبية، واللغة اليومية، ومفهوم اللائية، فأكدوا مبدأ تعدد الوظائف في كل نوع من أنواع النشاط الإنساني، وإمكانية أن تتعايش عدة وظائف مجتمعة داخل نشاط واحد، حتى وإن سادت وظيفة بعينها، وأصبحت مهيمنة على غيرها من الوظائف، ورأوا أن الوظيفة الجمالية هي السمة الخاصة التي تميز الشعر عن غيره من الرسائل القولية، **غير أنها ليست مفردة أو وحيدة، فهناك وظائف أخرى تصحبها وتسهم معها في العمل**⁽¹⁶⁾.

وأورد «يان موكاروفسكي» (1891-1975) (Jan Mukarovsky) آراء مهمة في مقاله المشهور «اللغة المعيارية واللغة الشعرية» (Standarad Language and poetic Language) المنشور سنة 1932، تعد تطويراً مهماً لمفهوم «لائية اللغة الأدبية». وقد استخدم «موكاروفسكي» مصطلح اللغة الشعرية مقابلاً لمصطلح اللغة المعيارية، ورأى أن أهم ما يميز اللغة الشعرية هو انحرافها عن قانون اللغة المعيارية، وانتهاكها له. والمراد باللغة المعيارية: اللغة التي تلتزم بمجموعة من القواعد الصوتية والصرفية، والنحوية المتواضع عيها، التي تستخدم في الكتابة غير الفنية، وهي تتسم بالانصباط والالتزام والاستقرار، لتحقيق وظيفة أساسية هي التوصيل.

قال موكاروفسكي: «اللغة الشعرية ليست نوعاً من اللغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي يتعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات

اللغوية للعمل، أو بعبارة أخرى: الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية.. ف لغة الشعر شكل مختلف من اللغة، ذو وظيفة مختلفة عن شكل اللغة المعيارية ووظيفتها... فتحطيم قانون اللغة المعيارية هو الجوهر الحقيقي للشعر، ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون... وعلى هذا ينبغي ألا يعد انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية من قبيل الأخطاء، لأن ذلك يعني رفض الشعر» (16).

وأكد الارتباط الوثيق بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، وأن هناك علاقة مطردة بين ثبات قانون اللغة المعيارية، وبين زيادة معدل الانحرافات في اللغة الشعرية «إن انتهاك قانون اللغة المعيارية - الانتهاك المنظم - هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكناً، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر. وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعاً، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة، ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك. ومن ثم نقل إمكانات الشعر» (18).

وقابل موكاروفسكي بين مصطلح «الأمامية» (Foregrounding)، وبين مصطلح الآلية، وتعني «الأمامية» العناصر البارزة في العمل الفني، التي تلقت الانتباه بخروجها عن المؤلف، والآلية «هي العناصر الكامنة التي تكون حلفية العمل الأدبي، بحيث تساعد على إبراز العناصر الأمامية» فوظيفة اللغة الشعرية تكمن في الحد الأقصى لأمامية القول، والأمامية عكس الآلية، أي «لآلية الفعل» (Deautomatization)... ففي اللغة الشعرية تحقق «الأمامية» حداً أقصى من التكتيف الذي يدفع بالتوصيل إلى الورا، على أساس أن هذه اللغة هي الهدف من التعبير، وأنها مستخدمة لذاتها فقط، من أجل وضع التعبير والقول نفسه في الأمام» (19).

وأوضح «موكاروفسكي» أن كل مكونات العمل الشعري ليست منحرفة عن قانون اللغة المعيارية، لأنها تشكل الخلطة التي تعكس انحراف العناصر

المحرفة (الأمامية)، وهناك علاقة دينامية دائمة بين العناصر الخلفية والعناصر الأمامية، تتحول بمقتضاها العناصر الأمامية، بمضي الزمن إلى آلية جديدة تحاول الأعمال الأدبية التالية انتهاكها وكسرها «إن أمامية أحد المكونات لا بد أن يصحبها بالضرورة آلية أحد المكونات الأخرى، أو أكثر، ووجود وحدة ما في أمامية الصورة يعني أنها تشغل هذه المكانة بالمقارنة مع وحدة أو وحدات أخرى تبقى في الخلفية، ومن ثم تظهر الأمامية العامة المتزامنة كل المكونات اللغوية في المستوى نفسه، ولهذا تتحول إلى آلية جديدة» (20).

وذكر أن تحقق الحد الأقصى من أمامية اللغة الشعرية لا يلتصق في كمية العناصر الأمامية وإنما يكمن في صفتي: تماسك العناصر الأمامية، ونظاميتها.

والمعيار الجمالي التقليدي القائم على التقاليد الأدبية السائدة والمتوارثة، يشكل هو الآخر مقاومة للعناصر الأمامية المحرفة، لأنه - كما يرى موكاروفسكي - أحد ركنين تتكون منهما خلفية العمل الأدبي «فالخلفية التي ندركها للعمل الشعري بوصفها حاوية لمكونات غير الأمامية، ومقاومة لعناصر الأمامية - تكون مزدوجة، أي قائمة على قانون اللغة المعيارية، والقانون الجمالي التقليدي، وكلتا الخلفيتين كامنة دائماً، ومن ثم تصبح إحداهما هي المهيمنة بشكل محسوس. ففي فترات الأمامية القوية للعناصر اللغوية، تكون خلفية قانون اللغة المعيارية هي المهيمنة، في حين يكون القانون التقليدي هو المهيمن في فترات اعتدال الأمامية» (21) لأن العمل الأدبي حينئذ يكون مسائراً للتقاليد الأدبية السائدة أو الموروثة، مما يقلل إمكانية انتهاكها وخرقها.

فالبدأ الذي يؤكده «موكاروفسكي» هو أن القيمة الجمالية للوسائل الفنية ليست ثابتة أو مطلقة، وإنما هي متحركة، ونسبية دائماً، وقيمة الوسائل وأهميتها تتطور دائماً في اتجاه مضاد للتقاليد الموروثة، وفي اتصال متوتر مع التقاليد السائدة.

وليس هناك انقسام أو تضارب بين العناصر الأمامية والخلفية في بنية العمل الأدبي، لأن «العلاقات المتبادلة لعناصر العمل الشعري، سواء كانت أمامية أو غير أمامية، هي التي تؤلف بنيته، وهي بنية دينامية، تتضمن التقارب والاختلاف الذي يكون كلاً فياً متسقاً، مادام كل واحد من مكوناته له قيمته المحددة وفقاً لعلاقته بالكل» (22).

يرى «خوسيه ماريا إيفانكوس» أن فكرة «اللاآلية» - كما طورها موكاروفسكي - أوسع من فكرة «الانحراف» (L'ecart - The deviation) التي تبتنها الاتجاهات الأسلوبية والبنوية، حيث تشتمل على منظور مختلف، لأنها بدلاً من أن تؤكد معياراً مطلقاً، وغير تاريخي، فإنها كانت تضيف دائماً طابعاً نسبياً على مفهوم المعيار (أو القاعدة)، وتعله يعتمد بصورة أساسية على حساسية المتلقي (الملم بالتقاليد الأدبية السائدة والموروثة)... ومفهوم «اللاآلية» يعنى فهم اللغة الأدبية عنى أنها إبراز لشكل الرسالة بطريقة تجعل من الدليل الأدبي ليس مجرد إشارة، وإنما هو - أيضاً - عنصر يتطلب انتباهاً قائماً بذاته على نحو ما، في مقابل إشارة إليه. وبذلك يتحول الدليل إلى موضوع للرسالة، وهذا يمنح شكل الرسالة الأدبية قيمة لا تمتلكها الرسائل غير الأدبية المرتبطة بالوظيفة التوصلية أو الإشارية (23).

اللغة الأدبية في المناهج النقدية الحديثة:

درست المذاهب النقدية الحديثة اللغة الأدبية من وجهات نظر مختلفة، لتحقيق أهداف وتنازع مختلفة، وفقاً لاتجاه كل منهج نقدي، ويمكن القول «إن الفرضية الخاصة باللغة الأدبية، التي تطرح عادة تحت مصطلح عام هو «الانحراف» (L'ecart) تتقاطع مع جزء كبير من النظريات حول اللغة الأدبية في القرن العشرين، ويمكن القول بأن «الفرضية الانحرافية» صارت عاملاً مشتركاً في كثير من التوجهات المنهجية المختلفة، والمدارس النقدية. فقد طرحت الأسلوبية المثالية، وجزء كبير من الشعرية البنائي، والحاسب الأكثر ذبوعاً

من الأسلوبية البنائية فرضية أنه ينبغي أن نفهم اللغة الأدبية على أنها ابتعاد عن اللغة المسماة بالمنطقية، أو الشائعة (أو المعيارية)، وهذا الابتعاد أو الانحراف يكون كذلك بالنسبة للقواعد التي تحكم في الاستخدام اليومي والتوصيلي للغة، وهو يعني وجود أبنية، وأشكال، وأدوات تحول اللغة الأدبية إلى نوع من اللغة خاص ومختلف، يتجاوز الإمكانيات الوصفية لعلم القواعد» (24).

دراسة «الانحراف» في إطار الأسلوبية الداتية [أسلوبية الفرد] Stylistics:

يرى ممثلو «أسلوبية الفرد» أن السمة المميزة لأي عمل أدبي عبارة عن تفرغ أسلوب فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وكل انزياح عن القاعدة صم النظام المعوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى (25).

فهذا الاتجاه الأسلوبي له روحه «سكولوجي» بشكل رئيسي، حيث تركز رؤيته في أن كل انحراف عن اللغة المستعملة (العادية) هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية، والتعبير اللغوي ما هو إلا انعكاس ومرآة لحالة نفسية متميزة (26).

وتتلاقى الانحرافات (أو الخصوصيات اللغوية) وتفسر بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرها. فاللغة الأدبية انحراف، لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنها ترحم بصورة خاصة - عن أصالة روحية، وعن قدرة إبداعية متفردة، هي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكشفها.

ويعد ليوسبيتزر (1887-1960) (Leo Spitzer) أبرز مؤسسي الأسلوبية الداتية (أو المثالية، أو أسلوبية الفرد)، وهو الذي جاء إلى الأسلوبية مصطلح الانحراف (Lécart)، وهذا المصطلح موحود في مركز منهجه التحليلي (27).

يقول ليوسبيترز: «كان من عادتي حين كنت أقرأ الروايات الفرنسية أن أضع خطأً تحت العبارات التي تشد انتباهي بعدولها عن الاستخدام العادي، وغالباً ما تكون هذه الانحرافات - وقد جمعت - متكاثفة إلى حد ما، وقد كنت أتساءل: هل بالإمكان إيجاد رابطة مشتركة بين هذه الانحرافات جميعها، أو على الأقل بين معظمها، وعما إذا كان بالإمكان إيجاد الأصل الروحي، والنفسي لمختلف الخصائص الأسلوبية التي تميز تفرد الكاتب» (28).

يقوم منهج «سبيترز» على محاولة مد جسر بين الانحرافات اللغوية وأصلها النفسي عند الكاتب، من منطلق فهم عميق لوحدة البنية في العمل الأدبي، الوحدة التي تتحقق بين الذات والموضوع في الإبداع اللغوي - الأدبي، بين المدع وخصائصه الأسلوبية. وهو يربط بين العمل الأدبي وبين صاحبه برابط وثيق، ويرى أن روح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام العمل الأدبي كله، لهذا يحب على الناقد أن يقرأ النص مرات ومرات حتى تحصل «الومضة» التي تمكنه من الاندماج مع النص، وملاحظة الانحرافات اللغوية، وإيجاد رابطة مشتركة بينها، ثم التمازج من محيط المعطيات الخارجية (الانحرافات) إلى روح العمل الأدبي المستقر في مركز الدائرة، أي أن حركة الناقد ينبغي أن تتوجه من البنية السطحية للنص، إلى بيته العميقة التي تمثل - عند سبيترز - التجربة النفسية والروحية للمبدع (29).

«إن عاية من غايات «ليو سبيترز» الكبرى الفاد إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتاً متفردة بتجربة نفسية خاصة، أفرزت إنتاجاً لغوياً خاصاً... وهو يطلق من قول جورج يوفون (1707-1788) الشهير: «الأسلوب هو الرجل» ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب، وميوله، ودرعته، والتركيب النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك» (30).

الانحرافات اللغوية

الانحرافات اللغوية

روح الكاتب

الانحرافات اللغوية

الأصل النفسي

الانحرافات اللغوية



رسم تخطيطي يوضح منهج «ليومبيتر» في التحليل الأسلوبي للانحراف

ونظراً للتوجه النفسي الذي اتسمت به الأسلوبية الداتية، لم يرض منهجها البنيويين، «إدراوا أنه يفسح المجال للتأثير الداتي، ومن ثم يظل بعيداً عن عملية الأدب»⁽³¹⁾، ورات جوويل تأمير أن «من أخطاء أسلوبية «سيتزر» أنها «ذاتية»، تعلق همتها في معظم الأحيان بالبحث فيما يرمى إليه المؤلف، فهي لما كانت معرفة في الأبعاد النفسية، يظل أن يكون لها قانونها كاحتصاص علمي صارم».

ورأى آخرون أن حظورة هذا المنهج الأسلوبي تكمن في توجيه الأحادي الذي قد يهمل جوانب عديدة في العمل الأدبي، حيث «إن إرجاع

البناء اللغوي في الأثر إلى مركزه الذي هو روح الكاتب، من شأنه ألا يظفر إلا فيما يتماشى مع هذه الروح، وأن يصرف النظر عما يخالفها في النص من وحدات لغوية» (32).

دراسة الانحراف في إطار «البنائية» (Structuralism):

تفسير «البنائية» للانحراف في اللغة الأدبية، وفهمها له يختلف عن الأسلوبية الذاتية، لأن موقفها النظري والمهجي مختلف، فهي تنظر إلى بنية العمل الأدبي بوصفها بنية مكتملة مستقلة عن التفسيرات والمؤثرات الخارجية، سواء في ذلك المؤثرات النفسية، أو الاجتماعية، أو التاريخية، وفصل «البنائيون» الرسالة الأدبية عن طرقي التواصل الأدبي كلية، عن المرسل (المبدع) بصمة أساسية، مستعنيين بعبارة «أخرافة القصيدة»، أي انتفاء القصد من جانب المبدع، وهو المبدأ الذي نادى به فينهم أقطاب النقد الجديد، تحت شعار «موضوعية العمل الأدبي» (33).

وفصلوها عن المستقبل (المتلقي)، ودلت قبل سيطرة «نظريات التلقي» على الخطاب النقدي بعد عقد الستينيات.

وهناك ثلاثة ملامح نظرية - منهجية توضح مفهوم الانحراف في الاتجاه السيوي، وتفصله عن مفهومه في الأسلوبية الذاتية (المثالية):

1 - نبي وجهة نظر عامة حول اللغة الأدبية: ذلك أن وجهة النظر الخاصة بأسلوب الكاتب التي سادت في الأسلوبية المثالية، ستحل محلها - في البيوية - وجهة نظر «الأسلوب الوظيفي للأدب»، وأحداث الكلام ستترك المجال لطواهر اللغة، ولم يعد يهم إلا اللغة الشعرية بوصفها ظاهرة عامة.

2 - طرح مسألة اللغة الأدبية الآتية (التزامنية): وهذا يعني تهميش الظواهر الخارجية عن النص، وأي نوع من البحث عن تفسير متعال خارج نطاق

الخبرة العملية للنص، ولم تعد مشكلات أصل العمل أو بذوره تثير الاهتمام، سواء من وجهة النظر الفردية [الخاصة بالأسلوبية الذاتية، والتحليل النفسي] أو الاجتماعية [الخاصة بالنقد الاجتماعي]. أي أن تفسير اللغة الأدبية ينبغي أن يتم من داخل الدراسات اللغوية.

3- تليت بنية العمل الأدبي (المعطيات المدروسة) بكل الطرق، ودرستها على أنها نسق واحد متكامل، فلم تعد الأدوات اللفظية، والوسائل الأسلوبية أحداثاً معزولة، وإنما هي أحداث متصلة فيما بينها داخل نسق.

في ضوء هذه الإطارات الجديدة لن تكون اللغة الأدبية بوصفها انحرافات متصلة بالخصائص النفسية لمُدع عبقر، وإنما سوف تصوب إلى الأشكال التي تتعارض معها، أو التي نحرف بالنسبة إليها⁽³⁴⁾ في ضوء مبدأ المتقابلات الثنائية (Binary oppositions) التي تحكم بنية العمل الأدبي.

دراسة الانحراف في إطار النظرية التحويلية (التوليدية)

:(Transformational theory/ Generative grammar)

فسرت المقترحات التوليدية الأولى اللغة الأدبية على أنها «انحراف»، وإن كان «تشومسكي» قد اقترح مصطلح «الشذوذ عن القاعدة». وقد فهم التعارض بين اللغة الأدبية واللغة غير الأدبية من خلال مصطلحي: الصحة/ وعدم الصحة/ (Grammaticality ungrammaticality)، وقيل «نعم» تشومسكي» وجود درجات مختلفة عن الشذوذ عن القاعدة.

وفي كتابه «مبادئ النظرية التركيبية» احتصر «تشومسكي» تقريباً - اللغة الأدبية في وضع عمود القاعدة بالنسبة لوضع إمكانية حدوث شذوذ، واقترح مصطلح «درجة النحوية» كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللفظي، عبر مقولات شكلية مضبوطة، وميز بين ثلاثة أنواع عامة (أو درجات) للانحراف:

- 1 - انحراف ناتج عن انتهاك مرتبة معجمية.
- 2 - انحراف ناتج عن وجود مشكلة مع ملحق متفرع من مرتبة صارمة.
- 3 - انحراف ناتج عن الصراع مع قواعد التحديد الاختياري (مخبر الاختيار).

وهناك جزء كبير من الدراسات التوليدية يتناول هذه الفكرة عن الشذوذ، ودرجاتها، ويتوجه نحو هدف مزدوج:

- 1 - الكشف عن أنواع القواعد المنتهكة، ومن بينها قواعد «التحديد الاختياري» التي حظيت بعناية كبيرة لملوغها مشارف الاستعارة.
- 2 - اقتراح صيغ تصبح لتحمل المحرفة من خلال علم قواعد، يتعامل مع هذه الانحرافات (35).

تلك هي أهم ملامح ثنائية اللغة الأدبية واللغة المعيارية في النقد الغربي قديماً وحديثاً، ولها نغمتها في النقد العربي قديماً وحديثاً، ولعل ذلك يكون مجالاً لدراسة قادمة بإذن الله.

الهوامش

- (1) أرسطو: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس، حققه مع ترجمة حديثة د. شكري عياد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1993، ص 122، 124.
- (2) أرسطو: الخطابة، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، بغداد، سنة 1980، ص 196.
- (3) د. محمد عيسى هلال: الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، سنة 1987، ص 375.
- (4) د. شكري عياد. المذاهب الأدبية والفنية عند العرب والعربيين، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 177 سنة 1993، ص 161، 163، فضلاً عن كتاب الناقد الفرنسي هنري بر ما هي الكلاسيكية. وراجع: والتر باتر. حاشية عن الكلاسيكية والرومانتيكية (صم كتاب الرومانسية) ترجمة د. أحمد محمود، الهيئة العامة للكتاب، سنة 1986، ص 23.

- (5) د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، ص 164.
- (6) Paul Hazard. *The European Mind (1680-1715)*, pelican, 1964, p 458.
- (7) كريستوفر كودويل: الوهم البورجوازي والشعر الرومانتيكي الإنجليز (ضمن كتاب الرومانسية مالها وما عليها)، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، ص 182.
- (8) د. عبدالعزير حمودة: المراهبا الحديثة (من البنيوية إلى التفكيك)، الكويت، عالم المعرفة، ع 232، سنة 1998، ص 116.
- (9) ريتشارد هوجل: الشعراء الرومانتيكيون والبقاد الميتافيزيقيون (ضمن كتاب الرومانسية)، ص 231.
- (10) ر. ه. روبر: موجز تاريخ علم اللغة، ترجمة د. أحمد عوض، الكويت، عالم المعرفة، ع 227، سنة 1997، ص 319، 320.
- (11) د. أحمد فرويش: الأسلوب والأسلوبية، القاهرة، مجلة فصول، م 5، ع 1، سنة 1984، ص 65.
- ويبر حرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة د. منقر عياش، بيروت، مركز الأبحاث القومي، ص 74، 75
- (12) Jakobson, R. *Essais de Linguistique generale*, Lesseuil, Paris, 1970, p. 210.
- (13) نوري إيجنتون: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم حاسم العلي بغداد، دار الشؤون الثقافية، سنة 1992، ص 10
- (14) حوسيه مازيا إيمانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، القاهرة، مكتبة غريب، سنة 1992، ص 45.
- (15) د. عبدالعزير حمودة: المراهبا الحديثة، ص 128
- (هـ) انتقل إلى «إراغ» سنة 1920، واستقر بها إلى أن رحل عنها سنة 1939 عندما احتلت القوات النازية تشيكوسلوفاكيا في بداية الحرب العالمية الثانية.
- (16) د. ألقت كمال الرومي تقديم لترجمة مقال موكاروفسكي (التالي)، ص 38، 39.
- (17) يان موكاروفسكي. اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة د. ألقت كمال الرومي، القاهرة، مجلة فصول، م 5، ع 1، سنة 1984، ص 41، 43، 45.
- (18) يان موكاروفسكي: المرجع السابق، ص 42.
- (19) المرجع السابق، ص 42.
- (20) نفسه، ص 42

- (21) نفسه: ص 43.
- (22) نفسه: ص 43.
- (23) خوسيه ماريا إيمانكوس. نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو زيد، ص 44، 47.
- (24) المرجع السابق، ص 27.
- (25) بيير حور: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة د. مندر عياشي، ص 53.
- (26) فيكتور مانيويل دي اجبار إي سيلفا. نظرية الأدب، ترجمة د. سليمان العطار، مجلة فصول، م 1، ع 2، سنة 1980، ص 136.
- (27) خوسيه ماريا إيمانكوس. نظرية اللغة الأدبية، ص 29، 30.
- (28) Leo Spitzer ' Etudes de style; precide de leo spitzer, et la lecture stylistique, par jean starobinsky, paris, Gallimard, 1970, p. 54.
- (29) يراجع إيمانكوس نظرية النعم الأدبية، ص 31، وعدائه حولة الأسلوبية الذاتية أو النشوية، مجلة فصول، م 5، ع 1، سنة 1984، ص 88.
- (30) عبدالله حولة: الأسلوبية الذاتية، ص 85.
- (31) د. شكري عبد. مودب من جديدة، مجلة فصول، م 1، ع 2، سنة 1981، ص 198.
- (32) عبدالله حولة: الأسلوبية لدية ص 89.
- (33) د. عبدالعزير حمودة: عرب محدثة، ص 288، ومواضع أخرى.
- (34) إيمانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 33، 34.
- (35) إيمانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 40، ود صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، القاهرة، هيئة قصر الثقافة، سنة 1996، ص 38.



في مدائة السيرة النقدية .. الرؤية والمنهج ..

محمد صابري عبيد

إشارة: في استراتيجية المقدمة:

هل تنطوي مقدمات الكتب -- ولا سيما النقدية منها -- على أهمية خاصة خارج مجال متن الكتاب الذي تقدمه، وإذا لم يحصل ذلك فعلاً فما هو حدود مقدمة لا تضيف إشراقة معينة، أو تطلق إشارة ما، يمكن التقاطها بوصفها محرراً أدائياً للفهم والإدراك والمعرفة والتواصل، في إطار الاستراتيجية المنهجية التي يعمل عليها الكتاب وهو يتدخل في النصوص والظواهر والمشكلات.

إن المقدمة تنطوي على أهمية كبيرة في الإفصاح عن منهجية الكتاب وطريقته في تحديد الرؤية التي ستمخصص عنها الكتابة النقدية، وما يمكن أن تحققه من نتائج على صعيد العمل النقدي الإجمالي، لذا يجب أن تتحصل المقدمة على نوع من الاستقلالية التي لا تظل فيها ملحقاً ومتعلقة ومحسوبة على تفاصيل المتن وضروراته، وأن تتحرى منطقاً وروية ودينامية خاصة تكون فيها مساحة للتعبير الحر عن شخصية الكاتب في كتابه، بعيداً عن صعظ المهيمسات المنهجية والأسلوبية التي حظيت بها الكتابة في المتن.

ومن هنا يتوجب على أسلوبية المقدمة أن تتمتع بدرجة عالية من الحيوية في التعبير والخصوصية في لفت الانتباه إلى جوهرية القضايا التي اشتغل عليها الكتاب، وتوجيه الاهتمام نحو عمق وخطورة الموضوع الذي تصدى الكتاب لمعالجته، من دون الوقوع في أمر الدعاية التي قد تصيب القارئ بالإحباط حين يكتشف زيفها، إذ لابد من مصداقية عالية في رسم معالم التصور الكتابي لقضايا الكتاب ومشكلاته على الصعيدين النظري والإجرائي

بهذا المعنى يصبح التركيز ضرورياً في احتواء المقدمة احتواءً تكيفياً ينطوي على قدر مهم من التماسك الأسلوبي والتعبيري والدلالي في الكتابة، عبر الاقتصاد الشديد في لغة التعبير، والتركيز العالي للمنطقات، والتكثيف الدال للأفكار، والسعي الخيث والدؤوب والمسؤول نحو تخصيص الرؤى المكثفة فيها وفتحها إشارياً على ما أمكن من الآفاق التي يمكن أن تسهل عملية المرور كثيراً للقارئ نحو طبقات المتن الكتابي، على النحو الذي تكون فيه المقدمة حاملاً نظرياً ومهجاً أسلوبياً وحمالاً للرؤية النقدية التي يشتغل عليها الكتاب.

وتفصح المقدمة في هذا الإطار عن قدر معين ودال عن تجربة الناقد في عموم تجربته النقدية التي تجلت في كتب سابقة، ومن ثم في خصائص تجربة الكتاب الذي تضيء هذه المقدمة مفاصله وحدود عمله وخصائص مادته النقدية، بحيث تسهم المقدمة بمعينة مقدمات كتب الناقد الأخرى في تحقيق الإشارة المرحوة والإضاءة المطلوبة للتعريف بمشروعه النقدي، واقتراح سبل قراءة افتراضية قد يستعين بها القارئ للمشروع في تلقي الكتاب وإدراجه ضمن أفق المشروع النقدي للناقد.

تجربة النقد:

تحتل تجربة النقد - بوصفها تجربة راقية من تجارب المعرفة - بأهمية كبيرة وخطيرة في سياق نظرية الأدب، لما تولفه من حضور بارز وحيوي في

قراءة النصوص واستنتاج رؤاها واستقراء مكوناتها واستجلاء خفاياها وإدراك مقولاتها، على النحو الذي يتعكس على قيمة الإنسان وخطورة وجوده الجمالي في الحياة.

إن مفهوم التجربة في هذا الإطار تمثل في طبيعة المنجز النقدي الذي تمكن من توكيد حضور ما له في المشهد النقدي الراهن، وأهمية هذا الحضور في توجيه معطى نقدي خاص يعمل ضمن أفق ذاتي على تكريس حصانصر وميزات ورؤى وقيم معينة، يمكن أن يستند إليها الناقد في تحقيق خصوصيته وتفرده وصوته النقدي المتميز، بجانب الخصوصيات الأخرى التي استطاعت أن تلفت الانتباه إلى حيويتها وخصوصية مشروعها.

في ظل الثورة المصحبة النقدية في العالم المعاصر لم يعد القد فعالية ذوقية استمتاعية مجردة لا تقوم على رؤية واضحة ومهيج فاعل، بل تحول إلى نوع من القراءة العميقة القائمة في تشكيلها النظري الجوهري على أسس معرفية وفلسفية تعمق الرؤية وتضاعف القيمة، وتؤدي إلى نتائج تمتد أحياناً خارج العملية الأدبية بمعناها الضيق الذي يتحدد عادة بين حدود الكاتب والقارئ، لتشمل الحياة بأسرها بوصفها فعالية يحتل الأدب بمعناه النظري العميق والحيوي والفاعل جزءاً أصيلاً من تشكيلها واستمراريتها وتطوير رؤاها.

ومن هنا أصبح من الواجب على المشتغلين في هذا الحقل توسيع مفهوم التجربة النقدية وتخصيها، على النحو الذي يناسب وظيفتها الجديدة التي تتجاوز حدود العملية الأدبية حيث يتطلب منها تقديم تفسير وتحليل وتأويل للنصوص فقط.

وإثراء مفهوم القراءة وإغنائه بالطريقة التي تصبح فيها القراءة النقدية قراءة مركبة كثيفة ذات طبقات، لا تستعني بأي حال من الأحوال عن فضاء المتعة الذي هو شرط أساس لولوج فضاءات جديدة لكنها تفتح على مستويات

أخرى تتسع لقضايا الإنسان ذاكرة وحلماً ومصبراً - بالمعنى الحيوي الراقي والحضاري الكوني لمفهوم القضية.

إذ إن العمل الأدبي اليوم هو ثمرة ثقافية خصبة للمعيشة العميقة والجوهرية لقضايا الإنسان وتجاربه الجمالية في المكان والزمن والرويا والتشكيل والفن، لذا لا يمكن قراءة النص الذي يمثل أداة الاتصال الأولى في العمل الأدبي من دون الاستعانة «بالسياق الثقافي باعتباره الحاضنة التي يترتب في إطارها النص»⁽¹⁾، على النحو الذي ينعكس فيه الثقافي في النصي والنصي في الثقافي.

ولا يتوقف هذا السياق الثقافي عند حدود النص بل ينتقل إلى مساحة القارئ أيضاً، لأن التلقي في ضوء هذا المنظور يعد «مساحة افتراضية يفسحها المبدع، تقاطع مع مساحة ثقافية يملكها المتلقي، فتتكون من تقاطع المساحتين المساحة الحقيقية لما تحقق من عملية التلقي، أي مساحة التلقي الفعلية، وهي تختلف من مثق لآخر، على وفق ثقافته خصوصية و«تصيلة»⁽²⁾، بحيث يمتد السياق الثقافي من الناص إلى النص إلى المتلقي في عملية اندماجية منتجة.

لم يعد مفهوم المتعة في القراءة متعلّفاً عن متعة المفهوم في صفاته النظري الاصطلاحي، وأصبح الإشكال المفهومي بين قراءة المتعة ومتعة القراءة عاملاً فعالاً في الارتفاع بشبكة المفاهيم العاملة في هذا الميدان إلى مرتبة عالية في المساق الحضاري، عبر إدراك نوعي للزعة الإنسانية في أسلوبية القراءة وأنموذج المقروء وحساسية تأويله، وإدراجه ضمن كون ثقافي أوسع وأعمق وأكثر حيوية يُقرأ النص بدلالته واستناداً إلى مكوناته وإيحاءاته.

من هذا المطلق تصبح تجربة النقد تجربة في الحياة والثقافة والحضرة والكون والطبيعة، تسمح للفاعل النقدي أن يتدخل في أعماق النصوص للكشف عن جمالياتها ورواها وقيمها وطاقات المعنى فيها، على النحو الذي يعمق في الحياة روحها النبيل، ويقارب الثقافة بمخزونها المعرفي الذي يسهم

في رقي الإنسان، ويدعم الفكرة التقدمية والطليعية والتويرية في الحضارة، ويحقق وحدة الكون والطبيعة على الشكل الذي يجعل الحرية سبباً في التلاقي لا الافتراق.

قد تبدو المهمة بهذا الحمل الثقيل عسيرة على تجربة ربما يراها البعض محدودة ولا يمكن أن تقود بأي شكل من الأشكال إلى مصاف مثل هذا الحلم، إلا أن توسيع عتبة التنظير وتوسيع مجال الاشتغال وحشد مزيد من الطاقات الفنية والاعتبارية للمشروع النقدي، من شأنه أن ينقل مستوى التجربة من الحدود الضيقة إلى أقصى مجال ممكن في الحدود الواسعة.

بهذا المعنى يمسك الطر إلى التحركة في سياق العمل النقدي الشخصي وما أتاحه من حيرة عبر أكثر من عشرين كتاباً نقدياً وأكثر من خمس وعشرين سنة في حيز الاشتغال النقدي، لم يقتصر على الجوانب الفنية بل ترافق مع جانب أكاديمي كان القديس - نظرياً وتطبيقياً - المحور المركزي والشاغل الأول.

الناقد عبر الشاعر:

لم تشكل شخصيتي الناقدة بمعزل عن مستوى آخر فيها ظل عالماً ومؤثراً وموجهاً ومشاكساً حتى الآن، وهذا المستوى هو النموذج الآخر في شخصيتي وهو الشاعر الذي ربما سبق الناقد في خطوة الحضور والكتابة ومثل الأشياء.

تفتح الشاعر في عبر وعي نقدي مبكر صاغته على نحو ما دراستي الأكاديمية التي رعدتني وشجعتني وقادنتني إلى مساحات جديدة في التفكير بالأدب، وتحففت كثيراً من تلك النظرة الرومانسية والعاطفية التي كنت أتناول الموضوع الأدبي من خلالها، ورحلت أتطلع إلى رؤى مغايرة أتحمس

لها باستمرار وأسعى إلى الغوص في متاهاتها بشكل حر ورحب مشحون بالرغبة في الكتابة.

الرغبة الكتابية كانت مبكرة عدي أيضاً، لكن هذه الرغبة لم تكن واضحة تماماً ولم يكن سهلاً عليّ الوصول إلى أية درجة وضوح بشأنها، فكنت أجرب أي كتابة وفي مختلف الأجناس الأدبية المتاحة من دون تمييز يمكن أن يتلائم مع قدراتي ورغبتى المتوافقة معها، لذا كانت معظم تجاربي الكتابية أول الأمر عادية ليس فيها ما يثير، سوى أنها تمارين على الدخول في أجواء الكتابة ومنعطفاتها وميادينها وفضاءاتها وحركتها وإيقاعاتها، وهو ما حصل فعلاً.

إلا أن الشاعر في ظل متوهجاً في أكثر الحالات وظل يفرض إيقاعه وسحره العجيب بالرغم من كل شيء، ومع ذلك لم أشغل بطموح شاعر يتطلع إلى موقع متفرد في الساحة الشعرية لأسباب لا أعلمها على نحو واضح ودقيق وشمولي، وحسي أني ظلت رماً حتى الآن أنحس بس الشعر في أعماقي وأتواصل مع منتجي الشعر القليل بكثير من البهجة والمسة والفرح.

وظل هذا الهاجس الشعري قائماً في انشغالي النقدي وموجهاً للكثير من مساراته، ولا سيما في عملية الاستدلال على أسرار العملية الشعرية الغائرة أبداً في أعماق النص، ومازلت أستغرب من لم يجرب كتابة الشعر جيداً كيف يمكن له أن يلتقط جواهره على النحو الذي يجب، وعلى العموم وقر لي هاجسي الشعري الذي أحسبه متألقاً على صعيد الحضور في شخصيتي الكثير من الآليات التي لولاها لما استطعت أن أكون الناقد الذي عليه الآن.

وإذا كان جل شغلي النقدي على الفن الشعري بحيث يبدو هذا الكلام سليماً ومنطقياً، فماذا عن شغلي الآخر في مجال السرد بالرغم من قلته قياساً بالشغل في مجال الشعر؟

أقول مرة أخرى إن الشغل النقدي يتطلب مرجعية في كتابة الشعر حتى حين يتعلق الأمر بالعمل على النصوص والظواهر السردية وغيرها، ولا سيما حين يتعلق الأمر باستقراء النصوص وتحليلها وتأويلها وفك شفراتها والغوص في طبقاتها. إذ يتحتم على المتدخل أن يكون مسلحاً بطاقة شعرية تساعد كثيراً على تقصي الإشارات والنقاط العلامات، على النحو الذي يساعد على الفهم والتمثل والتحسس والقراءة من أجل الوصول إلى البرهنة على فروضه القرآنية الابتدائية.

ويمكن القول إن هذه العلاقة التي أعدها وبكثير من الجراة جدلية، منحتني الحرية الواسعة المعززة بالحماسة والحب والإخلاص في شعلي النقدي ووفرت لي المتعة في البحث والكشف والاستنتاج⁽³⁾، لأن الشاعر في بقى حاضراً محدود تقديم المتعة والمساعدة والفائدة والدعم الحمائي من دون أن يفسد بهاء الحضور النقدي مطلقاً.

الرؤية الأسلوبية للكتابة النقدية:

لم تعد الكتابة النقدية كتابة هامشية على تخوم النص الأدبي لا تستطيع بأي حال من الأحوال أن تتعالى على كونها عالة عليه، وتحولت إلى كتابة نوعية لها تقاليد وأعرافها وقيمها الخاصة بعيداً عن كونها كتابة تابعة، إذ تحولت إلى كتابة ثانية ترسم حدودها بنفسها ولا تعول إلا على أنموذجها في ترتيب منزلها وتثبيت شخصيتها.

من هنا نتحتم عليها أن تقدم خطابها استناداً إلى رؤية أسلوبية تنطلق منها وتؤسس عليها، ولا بد لهذه الرؤية الأسلوبية أن تتحرى خصائص أسلوبية خاصة بأنموذج هذه الكتابة وطرزها النوعي، بوصفها كتابة خاصة لها منهج وطريقة وفعالية قرآنية لا تمت بصلة إلى أية كتابة إبداعية أخرى، على الرغم من أنها تشغل في إطارها وداخل فضاءاتها وعلى حسابها أيضاً.

وإذا ما أردنا أن نحدد المفهوم العام للرؤية الأسلوبية كونها دالاً على الطريقة التي يكتب بها الناقد نصه النقدي والأديب نصه الأدبي، فإننا يجب أن نعرف - كما يذهب إلى ذلك الكثير من الأسلوبيين والنقاد الأليسيين إلى أنها «ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها نتيجة تحوّرها في التعبير الإنساني تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، التي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص) الذي يتسع لمقاصد البث الدعوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن (فردة) صاحبها، الأمر الذي رُحِّح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للباحث للخطاب الدعوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه»⁽⁴⁾.

إن ثنائية النص والفردة والأسلوب هي المكوّن الأساس للرؤية الأسلوبية، وهي ثمر نص عن نص، وفردة عن فردة، وأسلوب عن أسلوب، على النحو الذي يطبع كل طراز كتابي بشبكة من الخصائص الأسلوبية التي يمكن من خلالها تأسيس تصور عن طريقة الكتابة ومهجعها ومن ثم رؤيتها.

وإذا كانت نصوص الكتابة النقدية - كما تبدو للكثيرين - أضعف النصوص الأدبية في إمكانية تحقيق هذا المنجز الأسلوبي لصالحها، فنحن نعتقد أن بوسع الناقد الذي يهتم بهذا المفصل المركزي من مفاصل مشروعه النقدي، أن يشتغل على ممتين خصائص أسلوبيته الكتابية وتحقيق نتائج كبيرة على هذا الصعيد، لما يمكن أن تمنحه الكتابة النقدية من سبل حصبة وثرية يتعالى فيها النص على داته المحددة ويدخل في فضاء أسلوبي خاص، يتصاهى فيه مع النص الأدبي الذي يشتغل عليه ويتوازي معه أسلوبياً، بحيث لا يقرأ النص النقدي بوصفه دليلاً مجرداً للنص الإبداعي بل يقرأ بوصفه نصاً جديداً، يقدم أنموذحه الخاص في الكتابة أولاً ثم يفتح سبلاً إضافية موسعة ومعقدة لقراءة النص الأدبي الذي اشتغل عليه.

من هنا يكوننا بوسعنا التحدث عن رؤية أسلوبية خاصة للكتابة النقدية، تعمل لحسابها بصرف النظر عن النص أو الظاهرة الأدبية التي تمثل ميدان رصدها وقراءتها ونقدها، وكلما تمكن النص النقدي من تحقيق توصلات باهرة على صعيد قراءته في النص أو الظاهرة انعكس هذا إيجاباً على القيمة الأسلوبية لكتابته النقدية، لأن ثمة ارتباطاً أسلوبياً وثيقاً بين حساسية القراءة وطبيعتها وكيفية من جهة، والتحصل على نص نقدي يتمتع بقيمة أسلوبية عالية من جهة أخرى.

الرؤية المنهجية للتصور الكتابي:

ترتهن الرؤية المنهجية عادة بطبيعة الفكر النقدي الذي يلهم الناقد سياسته النقدية في كل تجربة كتابية، فضلاً عن طبيعة الكتاب الذي يشتغل عليه، مما ينطوي عليه من قضايا ومشكلات ونصيرات، وما يحتاجه من أساليب معالجة ونظر وتناول وقراءة - مراجعة وخيال وتفسير - وتأويل -.

بعد ذلك يتحدد مسار التصور الكتابي بحسب كفاءة الأدوات والعدة النقدية التي يحملها الناقد، ومستوى صلاحية شبكة المصطلحات والمفاهيم والإجراءات العاملة على هذا الصعيد، وقدرتها على أن تشحذ إمكاناتها وقدراتها بكامل طاقتها الإنتاجية في ميدان العمل.

إن تحول الرؤية المنهجية إلى تصور كتابي يعني القدرة على تنفيذ الفكرة بتحويلها إلى كتابة، وهذا قد لا يتأتى بسهولة إلا إذا استطاع الناقد أن يوجد صيغاً حيوية وفعالة تضبط مسافة التحويل، لأن عدم صيغتها يحلق نوعاً من الخلل في انتقال الفكرة المنهجية وحواضنها إلى الميدان الكتابي، وهو ما ينأى بالتصور الكتابي عند إنجازها بعيداً عن الرؤية المنهجية فيخرجها معاً خارج المجال النقدي.

وعلى الرغم من أهمية الرؤية المنهجية في خلق استعداد منظم وتهيئة أجواء صالحة للإجراءات النقدية، إلا أن عدم نجاحها في إنشاء تصور كتابي لها يتلاءم من طبيعتها وكميتها وخصائصها المنهجية، من شأنها أن يبقى الرؤية المنهجية في دائرة النظر والتفكير ولا يكون بمقدورها أن تتدخل في المجال النقدي الحيوي، الذي يجعل منها فعالية مركزية داخل نظرية الأدب قادرة على التعبير عن ذاتها من خلال الميدان الإجرائي، وهو بمنحها معنى واضحاً عملياً قادراً على التأثير والتغيير في الوسط الأدبي على مستوى النصوص والظواهر.

لذا فإن النجاح في إيجاد تصور كتابي للرؤية المنهجية يقرب مفهوم النقد كثيراً من آلية التحقق في الميدان، لأنه بافتتاح الرؤية المنهجية على تصور كتابي ملائم لها ومتوافق مع طبيعتها، تتحول من رؤية ذهنية ذات طبيعة نظرية إلى مفردات حية تلامس أدوات العمل وعدته، على النحو الذي تكون فيه قابلة تماماً لتصريف مكوّناتها من خلال معاينة النصوص أو مقارنة الظواهر.

وفي الوقت الذي تكون فيه الرؤية المنهجية قد حضعت عملياً للتصور الكتابي المطلوب وتصبح في متناول الأدوات، تكشف هذه الأدوات المدعومة بالخبرة والثقافة والوعي والمعرفة والتقاليد المهنية عن قدرات وفعاليات مهية تماماً للعمل، ومن هنا تبدأ آليات العمل النقدي الذي يستجيب لشخصية الناقد المؤلفة من هذه الإمكانيات كلها، بحيث تنجز ما يشير إليها ويعزز مكانتها ويطور أسلوبيتها في السبيل إلى تكوين الصوت النقدي الذي يعبر عن متن متميز ومختلف.

النقد الجمالي والنقد الثقافي:

شغلت قضية العلاقة الإشكالية بين النقد الجمالي والنقد الثقافي مساحة واسعة من الدرس النقدي الحديث، وربما تحول كل منهما إلى ما يشبه التيار

النقدي الذي يرتبط بأسس وقيم ومرحعية نظرية وفكرية معينة، ولا سيما النقد الثقافي الذي اقترح شبكة من الإجراءات النقدية الجديدة التي افترض أنها يجب أن تقوم على أنقاض النقد الجمالي، من خلال دعوة صريحة تقول: «موت النقد الأدبي لأنه أصبح عاجزاً عن الإيفاء بمتطلبات الوعي النقدي الحديث».

عرض المسألة على هذا النحو المثير الناقد عبدالله الغدامي في كتابه «النقد الثقافي» حيث يقول «لقد أدى النقد الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريسها على تدوق الجمالي وتقبل الحميل النصوسي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب المختزنة من تحت عاءة الجمالي، وظلت العيوب غمدجاً سلوكياً يتحكم فيها ذهباً وعملياً، وحتى صارت غماذجنا الراقية - بلاغياً - هي مصادر الخلل النسقي»⁽⁵⁾.

ثم يواصل العرص بقوله «وبما أن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه»⁽⁶⁾.

ويستمر في إيضاح فكرته وبسط مقصديته من الجانب العملي الميداني بقوله «ليس القصد هو إلعاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بعض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة هي نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية»⁽⁷⁾.

ولا شك في أن هذه القضية أثارت الكثير من النقاش والسجال بين المتخصصين في الشأن الثقافي والفكري النقدي⁽⁸⁾، وخضعت للكثير من النظر النقدي المعق على المستويات النقدية كافة.

وعلى الرغم من أن ما طرحه الغذائي يتوافر على قدر كبير من الأهمية بما تكشف عنه من عمق وبُعد نظر ورؤية حصارية في خلق تصور جديد حر ومحطم لتأبوهات الثقافية التي هيمنت على أفكارنا وتسلمت على رؤيتنا زمناً طويلاً، إلا أن العنف النظري الذي جعلت به طروحاته عكست حماسة زائدة تتجاوز حدود الرؤية الثقافية، وتحوّر على سلامة المفاهيم وعلى صلاحية التاريخ الحافل للنقد الأدبي بكل تياراته ومدارسه وإجازاته.

إن النقد الثقافي بالمستويات التي قدمها الغذائي مهمة وضرورية جداً، ويمكن أن تسهم إسهاماً فاعلاً في ضبط إيقاع النقد الأدبي ومنعه من السقوط في الرجعية والتخلف، وحثه على المضي قدماً في مشروعه الحضاري الحمالي لتعزيز الذوق الأدبي ودعمه، في سبل حيوي أوسع وأعمق يختصّب آليات الفهم والتحليل والتفسير والتأويل.

إلا أن الدعوة إلى الإلغاء، بما تنطوي ضرورة على رؤية دكتاتورية لمحو الآخر، وهو ما يهدم مطلقاً مركزاً وحوهراً انطلاقاً منه الغذائي أساساً لدعم فكرته، إذ لا بأس من تجاوز الأفكار وتصالحها واجتهادها وحتى تافسها وتصادها، والبقاء للأصلح كما يقال دائماً، لاسيما وأن تاريخ النقد الأدبي لا يمكن شطبه بهذه السهولة لإحلال النقد الثقافي محله، عبر فكرة وحيدة احترقت الوسط وطلبت أن تسيده بلا مازع في دائرة لا تتعدى محالاً ضيقاً ومحدوداً جداً.

والآن وبعد ما يقرب من سنوات عديدة مرت على دعوة الغذائي لإحلال النقد الثقافي محل النقد الأدبي، لا يوجد ما يشير إلى أنها حققت النتائج التي كان يطمح إليها بالرغم من تعميق صورة النقد الثقافي عن طريق مرید من التنظير له، فضلاً على ما تُرحم من الثقافة النقدية الغربية التي لم نجد في طروحاتها إجمالاً ما يشير إلى أنه بديل نهائي للنقد الأدبي كما طرحه الغذائي ذلك.

ونحسب - قدر تعلق الأمر بآليات عملنا النقدي وإجراءاته في كتابنا هذا - أن الرؤية التي يركز عليها النقد الثقافي مهمة جداً، ولا يمكن التعاضي عن خطورتها وأهميتها وجدواها في المجال النقدي وكياناته الثقافية والحضارية، ويمكن - في نظرنا - تفعيلها بجانب النقد الأدبي الذي يشتغل على الجماليات التي لا غنى للذوق الإنساني الحضاري عنه، على النحو الذي يمكن أن يقوم النقد الثقافي بتوجيه النقد الأدبي من أجل تفادي السقوط في العيوب النسقية والتشعرن الذي يقود إلى إنتاج قيم سلبية تخلخل بنية الشخصية العربية.

القارئ الناقد والقارئ القارئ:

انفتحت نظريات القراءة والتلقي على شبكة مفاهيم ومصطلحات جديدة للقارئ والقراءة والتلقي، وأنشأت ثقافة نقدية جديدة أعادت النظر في أهمية القارئ بوصفه مشاركاً بالعمية الإبداعية على نحو ما.

تحوّل مفهوم القراءة ليحلّ عموماً محلّ النقد في السياق الثقافي الاصطلاحي، وراحت ثقافة القراءة في عمليات التعاطي النقدي كثيراً حتى أصبحت البديل الاصطلاحي للثقافة النقدية، وراحت مفاهيمها تغزو السوق النقدية بحيث نادراً ما نحد من يتحدث بغيرها على هذا الصعيد، بحيث اختلط مفهوم القارئ الناقد بالقارئ في ظلّ سيّد مصطلح القراءة وشيوعه وقوة تداوله.

لا يمكن بأي حال من الأحوال التفاضي عن المفهوم العام للقراءة بوصفها فعالية عامة يمكن أن يقوم بها أي شخص، وهو يتحرى أهدافاً ومقاصد متعددة من وراء نشاطه القرائي هذا، والقراءة استناداً إلى هذا المفهوم ليست حكراً على المعالية النقدية الصرفة بل تمتع بقدر عالٍ من الشيوع والانفتاح.

إلا أن التقنين الاصطلاحي الذي حصل بفعل تحوّل مفهوم القراءة إلى مفهوم نقدي بفعل نظريات القراءة والتلقي، التي حوّلت القراءة إلى منهج

نقدي له قوابله وتقاليده وقواعده، سلب القراءة في هذا السياق مفهومها التقليدي العام وأدخلها في سياق جديد يخضع لمطور رؤيوي وثقافي، أخرج القراءة من دائرة الحرية القرائية التي لا تقوم على منهج وصارت تعان بوصفها قيمة نقدية ذات خصائص نظرية جديدة.

من هنا يمكننا أن نفرق بين نوعين أساسيين من القارئ هما القارئ الناقد والقارئ القارئ، بالرغم من أن منظري نظريات القراءة والتلقي وصلوا بتعداد أنواع القارئ إلى أكثر من عشرة أنواع من القراءة، تنتهي في أعلى مراحلها بالقارئ الأنموذجي الذي يمكن أن يساوي لديها هنا القارئ الناقد.

القارئ الناقد هو القارئ الذي تعنى به نظريات القراءة على نحو مركزي وأساسي، لكنها لا تعطي مفهوماً واحداً له إذ هو يتنوع بتنوع القراءة وطبقاتها ومستوياتها وسياقاتها، لكنه على العموم هو الذي يتركز في المنطقة النقدية التي تتعامل مع النصوص على أساس الرؤية النقدية المنهجية.

ويظل القارئ القارئ سائحاً في منطقة الحرية القرائية التي لا تلزمه بأية صيغة منهجية أو مناخ رؤيوي، بل يتعامل مع المقروء بشاطح حر غير ملزم ومن دون أي منظور يحتم عليه التوصل إلى نتائج من خلال قراءته، كأن تكون القراءة حائلة للمتعة وترجية الوقت وما يمكن أن يندرج في هذا السياق من فعاليات قرائية لا تمت بصلة إلى العمل النقدي الفني والحرفي والمهني.

لا شك في أن هذا التفريق ضروري لمعرفة الحدود النظرية والمنطقية للنشاط القرائي في فعاليته النقدية الصرف، من أجل إدراك الطبيعة النقدية لمصطلح القراءة في سياق وضعه عنواناً رئيساً للاشتغال على النصوص الإبداعية - تحليلاً وتفسيراً وتأويلاً .

الرصانة الأكاديمية والحيوية النقدية:

تحتاج العملية النقدية من أجل أن تبلغ أعلى مراحل إبداعها إلى مرجعيتين

أساسيتين تضمننا لها ما يلزمها من القوة والفنية والعلمية والتداول، ويمكننا أن نصف هاتين المرجعيتين بـ «الرصانة الأكاديمية»، «الحياة النقدية».

إذ يمكن للرصانة الأكاديمية أن تمنح الفعالية النقدية من الانسياق وراء الشهوات الانفعالية والانطباعية المجردة ذات رد الفعل السريع والأولي على التنقي الصوري، وتخضعها دائماً للتروي وتعميق النظر والمراجعة والتشدد في الاطمئنان إلى الملاحظة، وتكثيف المعالجة وتركيز الفحص على الطبقات النصية والظواهر والحشيات والهوامش والعتبات والمصاحبات، وكل ما من شأنه أن يكشف عن أعماق النص وجواهره ويسهم في فك شفراته.

إن الرصانة الأكاديمية ضرورة حادة للعمل النقدي فهي الضابط المنهجي القياسي الذي يدرج العمل في سباق الإنتاج النصي المتعالي، الذي يتوافر على خصب الإنتاج وشمولته على السحر الذي يتحول فيه إلى أثر إبداعي يسهم إسهاماً فاعلاً في تكوين نظرية الأدب.

إلا أن هذه الرصانة الأكاديمية لو وحدها لا تكفي للوصول إلى مرحلة من الإنتاج الإبداعي النقدي يرتقي إلى هذا المستوى، لأن الاكتفاء بها حصراً ينتقل بالعمل النقدي إلى فعالية بحثية قد تخلو من الحساسية الإبداعية التي تدخل في صميم العمل النقدي وجوهره، ويسلم بعد ذلك بإقرار توصلات نقدية تحيل على القراءة العلمية المنطقية أكثر من إحالتها على المجال النقدي بقضائه الأدبي الإبداعي.

من هنا تظهر الحاجة الملحة في هذا السياق إلى ما دعوانه بالحياة النقدية، التي توفر للرصانة الأكاديمية عمقاً نقدياً يحفظها من السقوط في حاضنة العلمية والمنطقية، الخالية من المرونة والحساسية الأدبية التي تبقي العملية النقدية في دائرة القدر الأدبي، وتدعم النص النقدي بالشعرية الكافية

لأن يتميز عن أية فعالية أكاديمية صرف تسلبه حقه في الانتماء إلى هذا الحقل المستقل.

وقد اقترحنا في أحد كتبنا مفهوم «المغامرة» للتعبير عن مستوى معين من مستويات الحيوية النقدية، وقلنا بأن «المغامرة على وفق المعطيات وما تفرزه من مناخات وسبل وفضاءات وروى وألوان، وما تقترحه من آليات بكر للاتعاج والتعاضل والحوار، هي جمال خاص يتمتع بالمرونة والتعوج والتماثل، ويعمل بوصفه مرجعية راحلة بالثراء بموّن اللغة الشعرية بالعمق والكثافة وتغذيها بالأعجاز والفرح، على النحو الذي يقودنا إلى الإيمان بقدرة المغامرة على توفير فرص اعتناق حقيقة لفلسفة الجمال من قيود التفلسف والمنطق، لتحيا سحرية مطلقة هي الأفضلية الخلافة للإبداع» (9).

ويمكن وصف الحيوية النقدية بالمرونة القرائية المؤسسة على وعي أكاديمي مرن وفعال ودينامي ونعدي، قائم على استيعاب الضرورات الأسلوبية التي يجب أن ينحني بها العمل النقدي في نشاطه الكتابي الميداني، فضلاً على أن هذه الحيوية النقدية يجب أن تتمتع بالقدر الكافي من الكثافة والعمق والحساسية والثراء، على النحو الذي يجعلها قادرة على استيعاب الوافد الأكاديمي بثقله المنهجي وتقاليد الرصينة، ومن ثم تمثله وتتعاضل معه بأسلوبية راقية فيها قدر عالٍ من التوافق والانسجام والتفاهم والتصالح بين الآليات، من أجل الوصول إلى أفضل حالة قرائية يمكن أن تنتج أفضل الحلول للكشف النقدي.

حدود المشروع النقدي:

هل يمكن وضع حدود معينة وبهائية للمشروع النقدي الذي يسعى الناقد إلى إنجازه في مسيرته النقدية؟ وما هي قيمة المشروع النقدي ضمن هذا المفهوم؟ وهل يوسع ناقد واحد أن يحقق مشروعاً نقدياً خاصاً به؟

يمكن في هذا السياق إطالة أمد الأسئلة التي تدرج في دائرة هذا الحقل وتوسيع تنوعها، لأن مفهوم المشروع النقدي ظل مشروعاً عائماً يكتنمه الكثير من الغموض واللبس والابهام، على الرغم من تداوليته الكبيرة لدى معظم النقاد - بمختلف أجيالهم - حين يتحدثون بشيء من الزهو عن تجاربهم النقدية.

لا شك في أن «المشروع النقدي» مفهوم عام وشامل وواسع وإشكالي ومتعدد وكثيف، لا يمكن التوصل إلى تحديد مفهومي واضح بشأنه بسهولة وبسر، لأنه يمكن أن يُنظر إليه من زوايا نظر متعددة ويمكن أن يفهم بطبقات فهم متعددة أيضاً، إذ لكل ناقد تقريباً منطق معين له يتناسب مع رؤيته النقدية ومهجه وذوقه ودرجة أصالته النقدية وضبعة مرجعياته وعمق تجربته في مجال العمل النقدي.

لا نعتقد أن ناقدًا واحدًا مهما بلغ من الأهمية والخطورة والإنتاج النقدي - كما ونوعاً - أن يبرر تأسيس مشروع نقدي خاص به، لأن مفهوم المشروع في الصياغة التي بحسبها مؤهلة لإغثائه وملء طبقاته أكبر من عمل ناقد بمفرده، حتى وإن توافر على قدر كبير من الخصوصية والتفرد والخصب.

إذ إن مفهوم المشروع النقدي لا يفتح انفتاحاً كلياً على دلالاته ومعانيه إلا من خلال عمل مشترك وجهد نقدي جماعي، يتوافر على قدر مهم وكبير من التلاؤم في الرؤية النقدية ويتنوع في خصوصية الرؤية الملهجة التي يشتغل عليها كل ناقد في المجموعة، ضمن ورشة عمل تخضع باستمرار للحوار والتقويم والحدل في كل مرحلة من مراحل تطور المشروع وكل معضل من مفاصله وكل حلقة من حلقاته.

ومن هنا يمكننا أن ننظر إلى عملنا النقدي وقد بلغ بهذا الكتاب أكثر من عشرة كتب نقدية، بجهتد في أنه يمثل جزءاً من مشروع حدائي نقدي يمكن إذا

ما اتسق رؤيويًا ومنهجيًا من أجزاء أخرى في تجارب نقدية أخرى تتلاءم معه، أن تقترح المشروع النقدي الذي نتحدث عنه من دائرة هذا المفهوم.

إن تجربتنا في هذا المجال تعكس على نحو ما سيلاً معيناً إلى هذا الفهم في معاينة حدود المشروع النقدي، فالكاتب النقدية التي صدرت لنا منذ عام 1999 حتى الآن تمثل رؤية نقدية ذات سلسلة منهجية متضافرة من الحساسية النقدية، تبلورت تبلوراً واضحاً لتطوير وضع نقدي خاص من خلال مظهر شخصية نقدية لا تشبه سواها بكل المعايير، تنمو نقدياً على نحو عماري نقدي بين كتاب وآخر بأسلوبية تعي هذه القضية تماماً وتشتغل عليها بعمق ودراية.

الهوامش والإحالات

- (1) التلقي والسياقات النقدية، د. عبدالله إبراهيم، سلسلة كتب الرياض (93)، الرياض، 2001: 35.
- (2) السراب، وقبع رعداً لأحوال الشعرية في العصفاء العربية في النصف الثاني من القرن العشرين - د. مصلح البحار، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005: 19.
- (3) نظار المقدمة التي تصدرت كتاب مرييا التحليل الشعري، منشورات دار الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط 1، 2006: 5.
- (4) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عديان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 43.
- (5) النقد الثقافي - قراءة في الأساق الثقافية العربية - د. عبدالله محمد العداسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1 2000 7 8.
- (6) م.ن: 8.
- (7) م.ن: 8.
- (8) ينظر على سبيل المثال ما مشرته عملة «فصول» في عددها 63، 2004، القاهرة، إذ حصصت ملعاً خاصاً عن النقد الثقافي، ونظر في هذا السياق مقالة د. عبدالله إبراهيم الموسومة بـ «النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق»، التي ناقش فيها أفكار العداسي في كتابه «النقد الثقافي»: 188.
- (9) المعامرة الجمالية للنص الشعري: د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، ط 1، 2007: 10.

طه حسين ومركة النقد في عالم متغير

مصطفى عبدالغني

لا يمكن رصد حركة النقد في عالم متغير دون العود إلى الفترة التي عاش فيها وطبيعة العلاقة بينه وبين عصره ، ومن هنا ، فإن فكر عصر النهضة الذي انتمى إليه طه حسين يفسر كثيرا مسهجه النقدي في التعامل مع حركة الشعر ، وطبيعته ..

لقد انتمى الناقد ها إلى عصر النهضة ، فهي حين عاش في بدايات القرن التاسع عشر في الشرق ، كان تكوينه الفكري يتبع عصر النهضة وتجلياته في القرن الثامن عشر في الغرب ، فأضاف إلى الفهم المحافظ لفكر الجيل السابق عليه - جيل الأفغاني ومحمد عبده - الفهم الليبرالي للطفلي السيد وسيد المصرفي في الجيل التالي ؛ مما سهل التعرف على الإشكالية التي تقف خلف الإنتاج المتنوع لظه حسين نقدا وإبداعا وفكرا .. ومما يسعى لتفسير الإجراء الذي تلمسه في التعامل مع حركة الشعر في عصره ، وهو ما يطرح علينا السؤال هنا :

هل كان طه حسين مخلصا حقا لأهم تجليات هذا العصر «المهيج

التاريخي»؟

وبشكل أكثر دقة :

هل تمثل الإجراءات النقدية لديه منهجا يعينه أم السعي العام للتعبير في عصر النهضة ؟

لنقترب من هذا العصر ومن مثله عندنا - طه حسين - قبل أن نحاول الإجابة عن هذه الاسئلة .

تمهيد:

لا يمكن رصد الفكر النقدي عند طه حسين دون التمهّل عند بعض الملاحظات الأولية في هذه الفترة.

إن عصر النهضة Renaissance في العرب الذي يشير في معناه العام إلى حركة ثقافية كانت قد امتدت تقريباً من القرن الرابع عشر إلى السابع عشر، بادئاً في إيطاليا في أواخر العصور الوسطى ولاحقاً انتشر إلى باقي أوروبا. التعبير يستعمل أيضاً بفضفاضية ليشير إلى العصر التاريخي، ولكن لما كانت تغيرات النهضة غير منتظمة، فإن هذا الاستعمال للتعبير يعتبر شديد العمومية. والمصطلح يطبق على فترة الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة ويؤرخ له بسقوط القسطنطينية عام 1453م تطور على المستوى الفكري في القرن الثامن عشر في عديد من التجليات الثقافية خاصة.

وعسراً من تطور النقد الأدبي الغربي وازدهاره في عصر النهضة يمكن الوصول إلى بدايات هذا النقد لدينا ، بالمنهج العلمي، إلى بدايات القرن العشرين مع حسين المرصفي و خليل مطران وطه حسين ثم جماعة الديوان والمهجرين وميخائيل نعيمة عن الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية وغيرهم في هذه الفترة المهمة التي شهدت تطور عصر النهضة العربي انعكاساً لتطور عصر النهضة في الغرب قبل ذلك بقرون..

وهو ما ارتبط بتبلور التيارات النقدية العربية التي كانت - في بداية الأمر - أشبه ببدايات فاعلة لعصر النهضة العربي أكثر منها انعكاساً لمصطلحات

غربية كالمناهج The Method والبحث The Research أو - حتى - المدرسة School.. إلى غير ذلك ..

وعلى هذا النحو، فعلى حين كان الغرب يعرف الواقعية النقدية ثم الواقعية الاشتراكية Socialist realism: التي جاءت تأكيداً وإكمالاً للمدرسة الواقعية النقدية في بداية العشرينيات (ثورة أكتوبر 1917م) كنا نشهد هنا حركة الواقع التي كانت تتطور عقب عصر التنوير والتغيير والنهضة في المنطقة العربية..

وهو ما يقترب بنا إلى حالة التعبير في النقد الأدبي في بدايات القرن العشرين .

في هذه الفترة استطاع العثور على من راح يعبر بأسلوب علمي فعرّفنا منهم محمد حسن نائل المرصفي في كتابه «أدب اللغة العربية»، وعبدالله دراز وكيل مشيخة الجامع الأحمدى في كتابه «تاريخ أدب اللغة العربية»، وأحمد حسن الزيات في كتابه «تاريخ الأدب العربي» الذي اعتبر المنهج السياسي في تدريس تاريخ الأدب العربي متاحاً إيطالياً. وهنا نلتقي بالعديد من المحاولات التي تحسب على هذا ..

وعلى هذا النحو يلتقي بمحاولات لطف حسين وشوقي صيف وأحمد أمين وغيرهم ممن يتعمقون إلى عصر النهضة العربي أكثر منه إلى عصر المناهج أو المذهب أو - حتى - المدارس العربية التي يعرفها⁽¹⁾.

إنها الفترة التي نتعرف فيها - خلال البقاع والأكاديميين - العديد من هذه المصطلحات التي تردد في هذه الفترة كثيراً لكنها تنحى للتأصيل الغربي أكثر منه للتصنيف العربي في هذا السياق حيث نعثر على كثير من أعلام المنهج التاريخي في النقد الحديث فهم: فرديناند بروتير وسانت يوف وهيولت

تين، ثم أعلام الاتجاه التاريخي عند العرب فيذكر لنا طه حسين في كتابه (مع المتشي).

لقد تبلور المشروع النقدي لدى طه حسين ضمن إشكالية كبيرة هي إشكالية النهضة، هذه الإشكالية تقف خلف الإنتاج المتنوع لطه حسين نقدا وإبداعا وفكرا. ولا سبيل إلى فحص هذا المشروع وفهم دلالته التاريخية إلا باستعادة هذه السمة الخاصة التي هيمنت على المشروع الفكري عبر هذه الازدواجية التي هيمنت على المشروع الفكري والنقدي لطه حسين فكيف تحلت هذه الازدواجية في كتاباته؟

إنها الازدواجية التي تطرح قضايا التغيير في عصر النهضة في إطار التغيير أكثر منه التصنيف أو التأسيس لمهج بعينه ..

فبعد عودة طه حسين من فرنسا سنة 1919م، وبعد أن أحرز الفكر الليبرالي في مصر مكتسبات ضد الفكر المحافظ، دعا «أن الحضارة الأوروبية اعتمدت في نهضتها على الحضارة الإغريقية الرومانية والديانة المسيحية، ويجدر بالنهضة العربية أن تعتمد على الحضارة الإغريقية والرومانية والديانة الإسلامية».

ويجب أن نسارع بالقول هنا إن طه حسين يستحضر النموذج الغربي كنطلق للتطور والتقدم، ويرى بأن المجتمع ينبغي أن تؤول قيادته لعلماء، ولم يحصر النموذج الغربي لدى طه حسين في الغرب الحديث، بل رجع به إلى الأصول الأولى التي شكلت الحضارة الغربية، الحضارة الإغريقية، فأصول الغرب الحديث وضعها اليونان، حيث ابتكر هؤلاء العلم كمباحث قائمة على مهج عقلاني وكظام من المعارف المجردة، وابتكروا السياسة وفصلوها عن العيب، فجعلوا مصدر السلطة هو الجماعة البشرية المعنية (أي النظام الديمقراطي). في حين أن الشرق لم يعرف سوى نظام الحكم الذاتي (الاستبداد).

إنها أفكار عصر النهضة التي يستعيد فيها مستقل الثقافة العربية عود إلى الحضارة القديمة في المنطقة وعود إلى تطورها في الحضارة العربية المعاصرة..

إنه مشروع عصر النهضة قبل التصنيف في إطارات أو مناهج بعينها وفي إطار تنفيذ هذا المشروع شغل طه حسين على تدريس التاريخ اليوناني والروماني في الجامعة لمدة سنوات، وألف كتاباً عن «آلهة اليونان» سنة 1919م، وفي سنة 1921م ترجم كتاباً لأرسطو «نظام الاثنين».

بالإضافة إلى هذه المكونات، تأتي الفلسفة الوضعية كإطار مرجعي لتصورات طه حسين حول الأدب، وإن لم يتصل طه حسين بهذه الفلسفة مباشرة، فإنه قد تأثر بمجموعة من القاد الغربيين يرتكزون على أسس هذه الفلسفة، وأبرز هؤلاء القاد هم: هيبوليت تين وسانت بوف وجوستاف لانسون وجول لوميتير. وغيرهم^(*).

وعبورا فوق مؤثرات كثيرة يبدو أن لانسون كان أكثر تأثيراً على طه حسين من القاد الآخرين، غير أنه لا ينبغي أن يعوتنا أن نذكر تأثير سانت بوف، وجول لوميتير وغيرهما بدا عند الزعة الانطباعية والتأثيرية أكثر من الزعة المنهجية لدى طه حسين.

الكتابات التأسيسية والاهتمام بالمنهج :

من خلال استعراضنا للمكونات الفكرية لطله حسين تبدى أن هذه الأطر زودته بحس منهجي، هذا الحس وهذه الضرورة المنهجية تجلت في الكتابات النقدية التأسيسية لديه. وما يقصد بالكتابات التأسيسية هي الكتابات التي كان منشغلاً فيها بالبحث عن منهج للقراءة يخالف به المناهج السائدة، وتبدأ هذه الكتابات لكتابه بتجديد «ذكرى أبي العلاء» (1915م)، مروراً بـ«حديث الأربعماء»، وصولاً إلى كتاب «في الشعر الجاهلي» (1926م)، ومثل هذه

الكتابات خلاصة الصراع حول تكريس منهج علمي لمقاربة الظاهرة الأدبية. قد يكون من المهم أن نشدد هنا على قضية التغيير في عصر النهضة العربية قبل التصنيف والتكوين وهو ما يفهم معه أن هذا الانشغال بقضية المنهج أملت ضرورة تاريخية، حيث إن الجدل اشتد حول المنهج منذ فترة مبكرة من بداية القرن العشرين، وقد مثل الزيات وجورجي زيدان ومصطفى صادق الرافعي ثم طه حسين أقطاب الصراع حول مسألة التغيير وطبيعتها، وكان لكل واحد منهم مثله الخاص.

يبدو من خلال مؤلفات هؤلاء المؤرخين للأدب أن هناك تفاوتاً بارزاً حول توجه كل منهم ..

لقد عرّض كل منهم **طريقته الخاصة في التّاريخ للأدب**، قسم جورجى زيدان وحسن الزيات الأدب إلى عصور سياسية، هي حين أن الرافعي رفض هذا التقسيم وأبدله بالتقسيم حسب الأغراض الأدبية، واعتبر التقسيم السياسي نقلاً عن المستشرقين أما طه حسين فقد نسي التقسيم وفق المدارس الفنية .

إن هذا التضارب في الآراء حول المنهج أو الشكل الملائم لتقسيم الأدب والتأريخ له، يستبطن موقفاً غامضاً حول مسألة المنهج، لا سيما وأن الاهتمام المنهجي لا يزال في طور المحاض، وما يحلّي هذا الغموض هو أن كلمة «منهج» *Méthode* لم ترد عند الرافعي وزيدان والزيات، إذ استعملوا مكانها كلمتي «الطريقة» و«الخطّة»، ولم يستعمل الزيات كلمة «منهج» اللهم إلا بعد مضي خمسة وأربعين عاماً من ظهور الطبعة الأولى لعمله .

والغريب أن طه حسين هو الذي استعمل كلمة «منهج» وخصص لها مواطن في كتابه «في الأدب الجاهلي».

لقد بدا أن قضية المنهج كانت من أهم القضايا التي شغلت ذهن طه حسين منذ فترة مبكرة على اعتبار أن الاهتمام بسياق الثورة المنهجية - ضمن

ثورات راديكالية أخرى - من شأنها تحديد العقل وتحريره وليس تحديد وسائل البحث وأدواته فحسب. ولعل قضية التغيير وملايسات الحاضر الصعب فى هذه الفترة وراء تنبه طه حسين بأهمية المنهج.. وتنبيهه منذ فترة مبكرة لاستخدام المنهج الديكارتي بوعي فائق..

إن الوعي وإن تمثل فى أبواب كثيرة كان الأساس الأول عنده إحداث التغيير والثورة على الواقع.

ويمكن القول هنا إن مظاهر الوعي بالمنهج تمثلت عند العديد من رواد عصر النهضة العربى فى جواب عدة، من بينها أنهم اعتبروا «تاريخ الأدب» علما جديدا لم يسبق للعرب القدامى أن عرفوه، إذ لا يمكن مقارنته بكتب الترتيب والطبقات لأن هذه الأخيرة **تفتقر إلى البحث عن العلائق والتحويلات.** «فهى أخبار مفردة غير مرتبطة لا تظهر ما بين الشعراء أو الكتاب من علاقة فى الصناعة والغرض والأسلوب، ولا تذكر ما عرا الضم والنثر من تحول وتقلب».

لقد بدأ التعبير فى الواقع أكثر مه تلمس للمنهج وبدأ استخدام المنهج تلمس لعصر الاستارة أكثر منه لتعميق قيم علمية ثابتة فى هذا عرفنا معنى المواقف الجديدة اختياراتهم؛ أشار زيدان أن طريقته تمكن القارئ من الاطلاع على التأثيرات السياسية فى الأدب والعلوم، وفهم السيرة التى يتطور بها الأدب عبر العصور التاريخية. أما الراجعي، فقد أشار إلى أن طريقته فى التقسيم إلى أغراض فية هي أكثر تلاؤما مع طبيعة الأدب العربى، أما إشارات طه حسين فى التقسيم إلى مدارس فية بدت عنده عظيمة الفائدة، لأنه يعلم الطلاب كيف يكشفون النصوص، وكيف يحققونها ويقرؤونها، فيفهمونها على وجهها ويفطون إلى مظاهر الجمال الفني فيها، ناهيك على أنه يؤدي إلى نتائج جيلة «هي إلى الثورة الأدبية أقرب منها إلى كل شيء».

إن هذه المظاهر إن دلت على شيء، فإنما تدل على أن قضية المنهج - التي ارتدت أوثابا عدة -.. أصبحت ضرورة ملحة عند العرب المعاصرين في العصر الحديث، وقد كان وراء هذا الوعي عوامل منها ما يرتبط بوضعية الدرس الأدبي في بداية القرن، ومنها ما يرتبط بالانفتاح على الغرب. ومنها - وهو ما يعنى هذا كله ويستوعبه - معنى التغيير ..

معنى هذا المنهج لدى الرواد اكتشفه العديد من صور الغموض والتضارب في الآراء وقد كان مرد ذلك كله إلى أن هذا الوعي جاء في لحظة تغير كبرى، بالإضافة إلى تنوع المشارب الثقافية لكل من هؤلاء الرواد، واختلاف انتماءاتهم الطبقية والأدبية والسياسية، دون أن نسى التأكيد على صعوبة طرح مسألة التاريخ الأدبي التي لارالت مطروحة للنظر وإعادة النظر من طرف أحدث النظريات المعاصرة (نظرية التلقي على سبيل المثال). لحياب نظرية عربية تؤرح الظواهر بصفة عامة.

وإذا كان طه حسين كما أشرفا هـ من أهر من أثار مشكلة المنهج في التاريخ الأدبي، يمكننا أن نتساءل عن الكيفية التي تحلى بها وعيه المنهجي في كتاباته التأسيسية؟ إن هذا الوعي هنا بدأ على المستوى الرأسي لا الأفقي وعند شاعر كالمثني أو أبو العلا المعري ممن كانوا يستدعون لتأكيد قيم معاصرة في عصر النهضة. وعبورا فوق كتابات نقدية له من أمثال: تجديد ذكرى أبي العلاء وحديث الأربعاء وفي الشعر الجاهلي نصل إلى كتابه المهم هنا «مع المتنبي» في السياق التاريخي له وهو ما يقترب بنا من دلالات الوعي التاريخي عند طه حسين.

بعد أن عرضنا للملامح العامة لعصر النهضة الذي جاء منه وفيه طه حسين كأحد الكتاب والمثقفين الذين لعبوا دورا مهما في هذه الفترة سنحاول الآن وضع كتاب «مع المتنبي» في سياق هذا المشروع، مبرزين المكانة التي

يحتلها الكتاب ضمن التصور العام لطله حسين ، فهل هذا الكتاب يشكل امتداداً للمشروع ؟ أم ارتداداً ؟ وما المنهج الذي اتبعه ليقرأ به المتنبي قراءة جديدة تحالف القراءات السابقة ؟ وما هي الخلفيات الثقافية والسياسية والاجتماعية والحمالية المتحركة في طبيعة تلقي نص المتنبي من طرف طه حسين ؟

إن هذه الأسئلة تسعى إلى مساءلة القراءة النقدية التي مارسها طه حسين على شخصية المتنبي وشعره ، مثل في تجلياتها أهم الإجابات عن الأسئلة التي حاول الكاتب التعبير بها في الإطار التاريخي الذي ورد فيه .

بيد أننا لا يمكن الوصول إلى تجليات المنهج التاريخي لدى طه حسين دون أن نشير إلى قضية تتعلق بطبيعة التوقف مع طبيعة طه حسين ، ونقصد بها إشكالية تناول الرأسي للنص ، ومراجعة **تجليات** التناول النقدي لطله حسين قبل ذلك ، رايماً أنه عرّض لكتابات النقدية على المستوى الأفقي - جابر عصفور على سبيل المثال - .. وهو ما يدفعنا إلى التمهّل عند المسطور الرأسي ..

على أن يكون التناول الرأسي واعياً للأفقي ومتناساً معه ، غير أن التمهّل عنده هنا يكون همناً الأول بالتوقف خاصة عند عمله الملحوظ (مع المتنبي) بوجه خاص .

وفي حين يعرض نقاد في أدب طه حسين لخصوصية المرأة التي ينطوي عليها العمل الأدبي كاجتماعي والفردية والانساني (التاريخي والنفسي والإنساني) نكون واعين هنا إلى استجابة الناقد للنص عبر نموذج محدد من حيث هو جدلية متداخلة من الفهم النقدي الواعي للنص للتنبيه إلى هذا التوفيق بين العنصر والاستجابات بين الرأسي والأفقي لفهم تجليات المنهج التاريخي في تناول هذا النص هنا ..

وهو ما تقترب فيه من تجليات المنهج التاريخي ...

تجليات المنهج التاريخي:

أولاً: التعبير عن الشاعر

والتعبير عن الشاعر هو أكثر ما يلفت النظر في موقف طه حسين من المتنبي وهو ما يشير إليه جابر عصفور في مفهوم التعبير وفي البحث عن «مرآة الأديب» حين تأخذ بعدد محدد «باقتران الأدب بالتعبير. لكن هذا البعد التعبيري يفضي إلى أبعاد أخرى مترتبة عليه. ومادام الأدب قد اقترن بالتعبير فلا بد أن تصبح كل أعمال الأديب كاشفة عنه ومثلة لشخصيته. وترتبط أصالة الشاعر - في هذا السياق - بقدرته على تمثيل شخصيته في شعره» وهو ما يصل بنا إلى أن الشاعر هنا استطاع أن يؤكد وجوده ، وهو ما يعضى في عدة مستويات ..

وعلى سبيل المثال، فقد لاحظ طه حسين أن المتنبي وصل إلى مرحلة الأصالة بعدد من المواقف ، منها ، ما أكدته حين عرّض لانتفاء الشاعر ، وهو الانتماء العربي ، الانتماء الذي كانت تؤكد الفترة التي كتب فيها طه حسين كتابه عن المتنبي في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين ..

لقد ألف طه حسين كتابه «مع المتنبي» في صيف 1936م بفرنسا ، وقد كان من وراء تأليفه له دوافع صرح بها في بداية الكتاب مستبعدا كل الدوافع الذاتية ؛ يصرح في البداية أن المتنبي ليس شاعره الأثير ، يقول بهذا الصدد : «وليس المتنبي مع هذا من أحب الشعراء إليّ وأثرهم عدي ولعله بعيد كل البعد أن يبلغ من نفسي منزلة الحب أو الإيثار. ولقد أتى على حين من الدهر لم يكن يحظر أني سأعني بالمتنبي وأطيل صحبته أو أديم التفكير فيه».

فإذا ما استبعدنا الدافع الذاتي، فما هو الدافع الحقيقي وراء هذه الصحبة المضنية والمكلفة، إن الإجابة عن هذا السؤال تتحدد من خلال اللحظة التاريخية التي ألف فيها الكتاب، ذلك أنه منذ العشرينيات والثلاثينيات من هذا

القرن كان المتنبي هو الشاعر المفضل لدى الدارسين ، وقد كان هذا الاهتمام البالغ حافزا أساسيا عند طه حسين لكي يخصص كتابا مستقلا حول المتنبي، إذ كانت نغدوه رغبة لكي يجيب عن سر هذا الاهتمام «فالمتنبي كان وما زال حديث الناس المتصل منذ أكثر من عامين، ولأني حاولت ومازلت أحاول أن أستكشف السر في حب المحدثين له وإقبالهم عليه وإسرافهم في هذا الحب والإقبال، كما أسرف القدماء في العناية به حبا وبغضا وإقبالا وإعراضا».

إن هذا التساؤل حول سر الاهتمام بالمتنبي هام جدا لأنه يضعنا أمام إشكالية كبرى في تاريخ النقد الأدبي الحديث، أي البحث في العلاقة بين الأدب والجمهور. هذه العلاقة التي ظلت مغيبة في النقد إلى حدود القرن العشرين، فهل استطاع طه حسين أن يقرأ المتنبي من خلال مجموع القراءات التي أنجزت حوله؟ هذا ما لم يتم القيام به، فطه حسين لم يبحث في العلاقة بين شعر المتنبي والجمهور المتلقي، فبالرغم من تساؤله حول العناية الفائقة بالمتنبي، واستمرارية الدراسات حوله، لم يسلك الطريقة المفصلة للمأسسة سؤال الاستمرارية، فبدل أن يرصد مثالات القراء الواقعيين أو المعترضين، حول شعر المتنبي، راح يؤسس سيرة للشاعر من خلال شعره، وليس في ذلك غرابة لأن المنهج الدراسي الذي كان سائدا في مرحلته منهج يعنى بالشخصية وأثر الواقع فيها، وهو منهج بعيد كل البعد عن إشكالية الأدب والجمهور (2).

الأكثر من هذا أن طه حسين مضى أكثر في هذا الاتجاه ، ففي حين أبدى في بداية الكتاب أن المتنبي ليس شاعره المفضل عادلي يؤكد على فكرة أن التعبير عن الذات هنا أكثر ما يحفظ للرجل ، وهو تعبير مليء بالكبرياء، خاصة حين قال - وطه حسين يردد وهو يذكر هنا هذه الأبيات:

وأنا أقبل من المتنبي في إعجاب لا حد له هذه الأبيات التي هي من
أروع ما قال من الشعر:

أنا ابنٌ من بَعْضِهِ يُغَوِّقُ أبَا اله
وَأَنَا بِذِكْرِ الْجَدِّ ذُو لَهُم
فَخَرًّا لِعُضْبِ أَرْوَحِ مُشْتَمِلِهِ
وَلَيْفَ خَيْرُ الصَّخْرِ إِذَا غَدَوْتُ بِهِ
أَنَا الَّذِي بَيْنَ الْإِلَهِ بِهِ الـ
جَوْهَرَةُ تَفْرُخُ الشَّرَافُ بِهَا
إِنَّ الْكَذَّابَ الَّذِي أَكَادَ بِهِ
فَلَا مُبَالَ وَلَا مُنَاجَ وَلَا
وَفَارِجَ سِفْنِهِ فَحَزَّ نَقَى
وَمَسَامِعَ زَغْنِهِ بِقَالِيَةِ
وَرُبَّمَا أَفْهَدَ الطَّعَامَ مَعِي
وَيُظْهِرُ الْجَهْلَ بِي وَأَغْرِفُهُ
وَالسُّدْرُ ذُرٌّ بِزَغَمٍ مَنِ جَهْلُهُ (3)
وهو يضيف هنا معجبا بالتعبير الداني للرجل:

ليس في ذلك عندي من شك ؛ فقد اتهم الرجل في نسبه، وسئل عن
أبيه وجده فلم يستطع، أو لم يرد، أن يجيب سائله، وأثر أن يتسب إلى المجد
والكرم والبأس، وأن يردري الكائدين له والمرجفين به والمؤولين عليه. ومع
أن هذه الأبيات تصور ضعف المتنبي من ناحية نسبه أبلغ تصويراً ؛ إلا أن هذا
الإسراف في الفخر والغلو في التباهي والإغراق في ازدراء العائنين دليل في حقيقة
الأمر على العجز والركول - أقول مع أن هذه الأبيات تصور ضعف المتنبي من
ناحية نسبه أبلغ تصور وأقواء، فهي في الوقت نفسه تصور فتوة المتنبي وحس
رأيه في نفسه، وقوة إيمانه بهذه النفس، وصدق معرفته للباس، وشدة ازدرائه
لهم، واستهوائه بهم ؛ لأنه قد علم من حقائقهم ودخائل أمورهم ما دفعه دفعاً
إلى هذا الازدراء والاستهزاء (4)، إضافة إلى أن المرحلة التاريخية التي ألف فيها

الكتاب اتسمت من الناحية السياسية بمرور الوعي القومي، خاصة وأن العالم العربي عرف في هذه اللحظة حركات تحررية ضد الاستعمار ودخل في مرحلة الحث عن الذات في مواجهة الآخر. وقد كان هذا الوعي والحرص القومي العروبي من وراء اهتمام الدارسين العرب بالمتنبي إذ وجدوا فيه الصوت المعبر عن رغبتهم في التحرر، وهذا ما يفسر تلك المهرجانات الألفية التي أقيمت في جل العواصم العربية احتفاءً بشاعر العروبة. وهو ما يؤكد هنا على المعنى المتطور للفكر القومي في هذه الفترة، يقول طه حسين:

ونحن إذا انتهينا إلى قرارة الأشياء، لا نكاد نشك في أن المتنبي قد كان عربياً، ولكن بشرط أن نفهم من لفظ العربي معنى أوسع وأعمق وأصدق مما يفهمه النسابون في العصور الأولى، ومما يفهمه المقلدون من الأدهاء في العصر الحديث.

فأين العقل العاقل الذي يستطيع أن يصدق ما كان يقال في العصور الأولى، وما لا يزال يقال في كثير من المدارس الأدبية. من أن العربي الصريح أو العربي الصليبي هو الذي يعرف له نسب صحيح إلى قبائل العرب في الشمال أو في الجنوب؟ أين العقل العاقل الذي يصدق أن جميع سكان جزيرة العرب منذ العصور الجاهلية الأولى إلى هذا العصر الذي نعيش فيه قد حفظوا لأنفسهم أنساباً صريحة صحيحة ترفعهم إلى عدنان أو إلى قحطان؟ إنما حفظ الأنساب مزية قد اختصت بها طبقات من أشراف العرب وساداتهم في بعض الأوقات، ثم أصبحت سنة موروثة وعادة مألوفة، ومظهراً من مظاهر الأرستقراطية، ثم فرضت على أصحابها أن يحفظوها ويتوارثوها، ويتدعوا بها ابتداءً إذا غلبهم عليها النسيان.

ومن الحديث المعاد في غير طائل، بل من الحديث المعاد في كثير من السأم والملل، أن نذكر ما أثير حول الأنساب وصحتها منذ أقدم العصور العربية. بل من الحديث المعاد الملل أن نذكر ما أثير حول صحة الأنساب عند الأمم القديمة كال يونان والرومان.

ليس من الحق إذن أن العربي لا يكون عربياً، حتى يحفظ لنفسه أو يحفظ الناس له نسباً صحيحاً ينتهي به إلى قبيلة من القبائل. ولو كان هذا حقاً لتغير كثيراً جداً من القيم التاريخية والمعاصرة. فأكثر الذين كانوا يرون أنفسهم عرباً في العصور القديمة، لم يكونوا يحفظون أنسابهم في أكبر الظن. والتاريخ لم يحفظها عنهم على كل حال. أفنجد الآن أنهم عرباً، لأن أنسابهم لم تصل إلينا؟ وأكثر المعاصرين من الشعوب العربية في الشرق الأدنى، لا يحفظون أنسابهم، ولا يستطيعون أن يرقوا بها إلى عدنان أو قحطان، أفنجد تحذيرهم من العنصر العربي الصريح؟! وما هذا العنصر العربي الصريح؟ وكيف السبيل إلى تحقيقه واستخلاصه من العناصر المختلفة التي لا تحصى، والتي اتصلت به وأثرت فيه على تتابع الأحداث ومر العصور؟

وهو يردد عن المتنبي أنه ليس من الضروري أن يؤكد الإنسان على إنه عربي حين يذكر أو يحفظ له نسباً صحيحاً ينتهي به إلى إحدى القبائل، الأكثر من هذا كان المتنبي يؤكد أنه يحمل من الصفات التي تؤهل لهذا الاسم في هذين البيتين:

لا بقومي شرفت بل شرفوا بي وبمسي فحرت لا بجذودي
وبهم فسر كل نطق الضماد وعود الجاني وغوث الطريد
وهو ما يعنى تأكيد المتنبي على أنه لا يشرف بقومه بقدر ما يشرف قومه به، سائلاً: فما الذي يمننا من أن نصدق المتنبي ونرى معه أنه كان عربياً قحطانياً.

وهو في موضع آخر يؤكد على هذه الشعرية العالية والشخصية القوية حين يردد في بداية الكتاب من أنه ليس من أنصار المتنبي أو المعجيين به ولا يلبث أن يردد لأكثر من مرة بعد ذلك مثل هذه العبارة أن المتنبي «شاعراً، وشاعراً ليس غير» (مع المتنبي 175) لقد ارتقى شعره إلى منزلة عالية، وأثبت شخصيته واضحة قوية ممتارة من غيرها «وأصبحت نستطيع أن نقرأ القصيدة من شعره، فنقول، إنها قصيدته هو لم يتأثر بهذا الشاعر أو ذاك» (5).

ويمكن ربط هذا التصور القومي بمفهومه الليبرالي في النصف الأول من الثلاثينات من القرن العشرين ، هذا المفهوم الذي لا ينهض على أساس اللغة والدين والجنس، وإنما تقوم على الواقع الاقتصادي فقومية المنتهي عنده حسين كان لها « أبلغ المؤثرات في حياته العملية... والعبة على كل حال.

إن قومية المنتهي لا تستمد من الإرث الماضي، وإنما هي قومية يكون فيها الفرد هو سيد مشروعه، ومن هنا لا بد أن نلمح إلى أن استدلال طه حسين بهذين البيتين يؤكد تصوره الليبرالي للقومية، الممجة للذات وللمنافع الاقتصادية، والمغنية للجنس والدين واللغة.

لقد كان طه حسين لا يهتم كثيراً بالرحل الذي أثبت وجوده في هذه الفترة ، وجوداً فردياً جماعياً واعياً..

وهو ما يصل بنا إلى النهج الذي عمد إليه طه حسين في تناولته - أو الاقتراب - من المنتهي،

ثانياً: الترتيب التاريخي:

وقد سلك طه حسين للتعبير عن وعي المنتهي أكثر من طريق، فإذا جاوزنا التعبير الفردي إلى التعبير الأوسع - الإنساني - لاحظنا انطلاقه من أهم سمات المنهج التاريخي ؛ ونقصد به هنا الالتزام بالترتيب التاريخي على اعتبار أنه أول خطوة في العملية الإجرائية للتاريخ الأدبي عند طه حسين، وعلى هذا النحو نستطيع تتبع حركة التطور عبر - العملية الإجرائية والتطور - إلى استخلاص «صورة من هذه الحركة تسعى إلى تشخيص «روح العصر» أو تصور «شخصية» الشاعر حين يتم الحكم على هذه القيمة نتيجة الالتزام بعملية التعاقب التاريخي في التعامل مع نصوصه ، فمن المعروف أنه سبق طه حسين عديد من الدراسات⁽⁶⁾ التي حاولت أن تصل بهذا التعاقب وتبعه عبر العديد منها :

رجى بلاشير، دراسة في التاريخ الأدبي، صدر بالفرنسية في باريس عام 1935م. لوى ماسينون. ماريوس كنار. جان لسرف. بل والعديد من الدراسات التراثية منها:

العكري: التبيان في شرح الديوان، القاهرة 1302هـ، جزءان.

اليازجي: العرف الكيف في شرح ديوان أبي الطيب، بيروت 1305هـ، جزء.

الواحدى: شرح ديوان المتنبي، طبعة ديتريسي، برلين 1861م، جزء.

ثم العديد من الدراسات الحديثة نشرت قبل كتاب طه حسين منها:

عمود شاكر، المتنبي، المقتطف يناير 1936م.

عبد الوهاب عزام، ذكرى أبي الطيب، بغداد 1936م.

ورغم أن طه حسين يردد أنه رفض أن يحمل معه حين أملى كتابة ما في مكتبته من المخطوطات التي تناول بها القدماء والمحدثين حياة المتنبي، فإنه يردد من آن لآخر بعض كتابات بلاشير أو غيره لتأكيد هذا المنهج التاريخي الذي يكتب به، وهو ما لاحظته البعض في رصد تناول طه حسين لهذا الخط الأفقي في تماسه مع الخط الرأسي في التعامل مع فكر الشاعر من «صبا المتنبي إلى مصرعه» في النصف الأول من القرن الرابع الهجري، ففي حين يلاحظ «أن هذه الحركة في الكتاب تنطوي على تتبع للتطور فإنها تصل بين الخط الصاعد للتطور والدرجة المتصاعدة لسلم القيم الشعرية. وتوحد بين الاثنين لتجعل من نقطة البداية - في الخط الزمني للتطور - أهون درجة في سلم القيمة، وتجعل من نقطة النهاية - في نفس الخط الزمني - على درجة في سلم القيمة» عصفور ص 223.

وهو ما يشير إلى تأثير المنهج التاريخي غير الترتيب الزمني في درجة التغير الإبداعي الذي سعى إليها الشاعر، وهو ما يشير إلى ترتيب عنوانات

الكتاب هنا إلى مراحل أو أقسام توازي المراحل الزمانية والمكانية المتعاقبة في حياة الشاعر ..

نستطيع العود إلى الديوان وخارجه لنرى هذا التطور التاريخي -
الإنساني :

من الصبا (الكوفة).

إلى الشباب (اللاذقية).

إلى النضج (حلب).

إلى التفوق (القسطاط).

إلى التطور الخلاق (شمران)

نستطيع المرور عبر التاريخ - الجغرافيا إلى البعد الإنساني في الخروج
إلى التباين في درجات التعبير :

ولا نريد أن نتابع هذه المراحل الرمية التي انتهى بها وإليها طه حسين
عن المتنبي، وإنما نشير إلى إشارتين ربما الوعى الذي بدأ متصاعدا في حركة
الشاعر خاصة في الفترة الأخيرة من حياته، في مصر أو حين غادر مصر إلى
خارجها ، فقد راح يعبر عما يحدث في مصر بهذه الأبيات البليغة من قصيدته
المهمة في هجاء كافور - حاك مصر حينئذ - .

وهو ما لاحظته طه حسين الذي بدأ متحاملا على الشاعر .

ومن يدقق في الأبيات يلاحظ كيف أن المتنبي كان واعيا للهجوم على
حاكم مصر في ذلك الوقت حين خصص القسم الأخير من الباب الرابع في
الكتاب، لفن الهجاء الذي قيل في كافور، وعرض لموقف المحدثين من هذا
الهجاء، حيث ذهب فريق إلى أن الشاعر هجا كافورا وهجا مصر والمصريين،
وذهب فريق آخر إلى أن الهجاء كان مقصوراً على كافور، وقد هون طه حسين
من شأن هذا الخلاف ميرزا أنه ما ينبغي أن نحس الشعراء أو نبغضهم، لأنهم

مدحوا أو هجوا ولأنهم مدحونا أو هجونا، وإنما ينبغي أن نعرف الشعراء أو نكرهم لأنهم مدحوا فأحسنوا المدح، وهجوا فأجادوا الهجاء.

وعلى الرغم من ذهاب طه حسين هذا المذهب المعتدل، فإننا نحس أن قضية المتنبي مع كافور أثارت حفيظته، فراح يبرز أن كافورا بالرغم مما فعل به المتنبي يبقى رجل سياسة ذاهية، له براعة في تدبير أمور السلطات:

نامت سواطير مصر عن تعاليمها فما بشممن وما تفتنى العناقله
وهنا يضيف طه حسين:

ولست أعرف أصدق في مصر ولا أبرع في تصويرها من هذا البيت الأخير، وما أرى إلا أن المتنبي قد ألهم السلاعة والحكمة حقاً، حين وفق لهذا البيت الذي يختصر لونا من حياة مصر منذ أبعاد عهدها بالتاريخ إلى هذا العهد الذي نحيا فيه. ولو أن التاريخ أراد أن يحصى الثعالب التي عدت على مصر وأموالها، فأحدث منها ما أضاعت وما لم تطلق حتى أدركها البشم وما هو فوق البشم، ونواطيرها بائمة، 335 وفادنها عافلون، وأموالها مع ذلك لا تفى ولا تنفذ، ودول الثعالب يتلو بعضها بعضاً، ويقفرو بعضها إثر بعض - أقول لو أراد التاريخ إحصاء هذه الثعالب، لما استطاع. ولست أدري: أيأتي يوم يكذب فيه هذا البيت من شعر المتنبي، فلا تنام نواطير مصر ولا تبشم الثعالب فيها، ولا يعدو الماكرون الغادرون على أهلها الآمين الغافلين؛ ثم يقول المتنبي بعد قليل (7):

ما كنت أَحْسَبُني أحيَا إلى زَمَنِ يُسِيءُ بي فيه كَلْبٌ وهُوَ عَمْرُو
ولا تَوَقَّعتُ أَنَّ النَّاسَ قد فُقدُوا وَأَنْ مِثْلَ أبي البَيْضَاءِ موجودُ
وَأَنْ دا الْأَسْوَدَ المَشْقُوبَ مَشْفُورُهُ نُطِيعُهُ ذِي المَضَارِيطِ الرَّعَادِيدُ
جَوْعَانٌ يَأْكُلُ مِنْ رِزَاقِي وَمِنْكِحِي لَكِنِّي يُقَالُ عَظِيمُ القُدْرِ مَقْصُودُ

ثم تأتي «الوثبة الأخيرة» في سلم التطور في شعره، إذ يمكن أن نلاحظ

مع طه حسين أنه إذا كان أن نأسف لشيء لا ينبغي الأسف له، فقد كما تنمى لو
فر المتنبي في شبابه إلى فارس لا إلى الشام. وقد كنا تنمى لو سار عضد الدولة
مع الشاعر سيرة كافور، فأمسكه في شيراز ولم يأذن له بالعودة إلى العراق،
ودادعه، مع ذلك الشعور بأنه أسير لا يستطيع أن يذهب ويحيى كما يحب.
إذن لتعبير شعر المتنبي تغيراً تاماً، ولوثب الشعر العربي في القرن الرابع وثبة
بعيدة المدى، وَفُتِحَتْ للشعراء بعد المتنبي أبواب جديدة يلمسها الشباب من
الشعراء الآن فلا يكادون يظفرون منها ما يغنون.

وهنا نستطيع أن نلاحظ - على سبيل المثال - عند التمهّل عند محطة
مصر - أن شعره حول كافور حلاً من السقط وكثرة الأخطاء التي كان يعرفها
في السابق إذ يبدو «أن المتنبي كان يقدر العلماء المثقفين المصريين أكثر مما يقدر
العلماء المثقفين الذين كان يلتقيهم في قصر الحمدانيين» كما حلا شعر هذه
الفترة من شعر المناسبات كما أنه شعر يخلو من السخف والعلو فضلاً عما
ما يشير إليه من عدم احتفاله بالبيئة الطبيعية مما جعله لا يصف الطبيعة المصرية
ولا حتى الحضارة المصرية، ويرجع طه حسين هذا المزوف عن وصف البيئة
المصرية إلى أن المتنبي كان مشغلاً بنفسه، فربما وصف النجوم فأحسن الوصف
وربما صور الليل فأحسن التصوير، وأبدع في وصف وادي بوان ووصف
بحيرة طبرية، «ولكنه في هذا كله لم يقصد إلى الوصف من حيث هو من يطلب
لنفسه... وإنما كان يتحد الوصف وسيلة إلى ما يثور في نفسه من العواطف
والأهواء» فضلاً عن أن الغناء الحزين، وتخصيصه لنفسه شعراً لم يترك فيه
أحدًا بمدح أو هجاء، فاحتفى في هذا الشعر تقسيمه المعتاد الشعر بينه وبين
الممدوح (8).

وعلى هذا النحو، فإن قانون التطور التاريخي ينطوي على معيار القيمة
الشعرية المتصاعد الذي ينتهي إليه فشعره في زمن سيف الدولة أرقى من شعره
في ظل التنوخيين «كما أن حكمته وتأمله في الأحداث في ظل كافور أعلى

درجة في سلم التطور من مدائح سيف الدولة ولو تواصل خط التطور إلى نهايته المحتملة - كما يلاحظ حابر عصفور - لوصل شعر المتنبي إلى ذروة أعلى. وأحدث في الشعر العربي فناً جديداً لم يسبق إليه. ولكن المتنبي - للأسف - ارتحل عن عضد الدولة ولقي مصرعه في الطريق» عصفور 225.

وهو ما يشير إلى اطراد قانون التطور في عنصر الصعود، وهو ما يشير في السياق إلى صورة متطورة من صور الصديق في التعبير.

ثالثاً: الصديق في التعبير:

وهي درجة عالية من درجات الصديق في التعبير سعى إليه طه حسين في التعامل مع النص، انطلاقاً من الاستجابة الواعية لسائد إزاء المجتمع، وهو ما يسهل في تعبير حابر عصفور **صياغة الفكر النقدي** من جماع التصورات المتعارضة تصوراً يسمح لها - جميعاً - بالوجود في بنا، جديد، يضم أطرافها، فيصبح الأدب مرآة للمجتمع في جانب و مرآة لصاحبه في جانب ثان، و مرآة للإنسانية أو مقياساً لقيمتها المشتركة في جانب ثالث⁽⁹⁾.

وهو ما يفضي فيه التعبير المؤكد أن النص الأدبي يصبح انعكاساً لطبيعة التعبير التي هي في درجاتها البعيدة من الصديق في نقل توجهاتها إلى الخارج⁽¹⁰⁾.

وهذه الوسيلة ما تصل بنا إلى أشكال عديدة من التعبير يلاحظها العديد من النقاد في الفترة الأخيرة منها ضمير المتكلم واستخدام ضمير الأنا واستخدام الخطاب النقدي عبر تصورات متعددة.. وما إلى ذلك من صور الصديق في التعبير ..

والصديق هنا يتمي في المقام الأول إلى الخضوع لمفهوم التعبير والتطور لديه «إذ يرتبط مفهوم التعبير بتصوره للعوامل التي تنتج النص، وهذه العوامل ترجع إلى مفهومي «الحبر التاريخي» و «الحبر النفسي». فالأول له علاقة بمرآة

المجتمع في حين أن الثاني يرتبط بذات الأديب، وما يوجد بين المفهومين هو مبدأ المحاكاة، فالأديب يحاكي ذاته ومجتمعه، فيكون بذلك مرآة تنعكس فيها التحولات النفسية والمجتمعية.

وعلى هذا النحو، تظل العلاقة النازمة لهذين العنصرين هي علاقة العلية، حيث يتغير المعلول نتيجة لتغير العلة، فإذا «كان الأديب يعكس وصفا اجتماعيا فيغدو مرآة للمجتمع، ويعكس وصفا فرديا فيغدو مرآة للأديب فمن المنطقي أن يتغير الأدب نتيجة كل تغير يحدث في الأصل الفردي أو الاجتماعي الذي يعكسه». وهذه السمة التطورية للأدب تنسم بالاحتمية، حيث إن قانون التطور يتجاوز إرادة الفرد والمجتمع.

غير أن مفهوم التطور يحدد عند طه حسين في علاقته بمفهوم الثبات، فالأول يشير إلى التغير والتجدد، والثاني يشير إلى السكون والحمود، إن التاريخ الأدبي للأمة العربية وباقي الأمم الأخرى يحضن لهذين القانونين، إذ أخصر «ما نلاحظه في حياة أدبها العربي منذ أقدم عصوره أنه يأنف من عنصرين خطيرين لا يحتاج لاستكشافهما إلى جهد أو عناء، أحدهما داخلي يأتيه من نفسه ومن طبيعة الأمة التي أنتجت والآخر خارجي يأتيه من الشعوب التي اتصلت بالعرب أو اتصل العرب بها، ويأتيه من الظروف الكثيرة المختلفة التي أحاطت بحياة المسلمين فيها على مر العصور». فالتاريخ الأدبي عنده يعتمد على العنصر الخارجي للتطور أكثر من اعتماده على العنصر الداخلي للثبات. لأن التاريخ عنده «يعتمد في تحديده على المؤثرات الكبرى التي تحدث تطورا في الأدب فتحرجه من وضع إلى وضع، وعلى التيارات التي تدخه فتحرره من بعض الصفات وتلحق به بعض الصفات الأخرى». وما يترتب عن هذا التصور هو أن العلاقة بين تطور المجتمع وتطور الأدب علاقة آلية. إذ كلما «تغيرت ظروف العيش وجب أن يتغير الشعر».

إبه التعبير الذي يفرضه الواقع ويدفع إليه وعلى هذا النحو يصبح الأدب هو ظاهرة تطويرية تخضع لمطلق تعاقبي تصاعدي، وستحدد قيمة النص الفنية من خلال الحركة المتصاعدة عبر الزمن، وسنكون أمام ظاهرة تحاكي نمو الإنسان، من الطفولة إلى الشيخوخة، فالأدب في نظره، يبدأ كالطفل، وما يسم هذه المرحلة هو التقليد والمحاكاة، وبمجرد ما ينتقل الأديب إلى طور آخر من حياته ينضج أدبه ويتغير.

إن قانون التطور والتغير هو قانون معروض على المتنبي وطه حسين، وهو ما يدركه في بداية الكتاب وفي نهايته حين يقدم بين يدي دراسته إسهاما عاما عن العصر الذي نلت فيه الشاعر، ليخلص إلى الأحداث الكبرى التي تحكمته في حياته، وكان لها تأثير بالغ في تكوين شخصيته. إنه يدرك هذا جيدا منذ أن ترك مصر إلى فرنسا، ومنذ أن نشأ إلى حركة المتنبي من بغداد إلى القاهرة وهو يصرح لقارئة أنه لم يثر «هذه المناقشة الطويلة لأعرف أكان المتنبي عربيا أم أعجميا، وإما أثرها لأنتهي منها إلى حقيقة يظهر أنها لا تقبل الشك، وهي أن المتنبي لم يكن يستطيع أن يفاخر بأسرته ولا أن بجهر بذكر أمه وأبيه، ألتبس بذلك ما شئت من علة، فهذا لا يعني، وإنما الذي يعني يجب أن يعييك، هو أن شعور المتنبي الصبي بهذه الضعة أو بهذا الضعف من ناحية أسرته وأهله، قد كان العنصر الأول الذي أثر في شخصية المتنبي وبغض إليه الناس رأى نفسه شاذا لأمر ليس فيه يد، وليس له عليه سلطان، ففكر تفكير الشاذ وعاش عيشة الشاذ». وهو ما يفسر حديثه لقارئة:

وإذن فما أقل ما نظفر به حين نحصر لحظات من حياتنا للحظات من حياة شاعر أو أديب؛ وإذن فما أعرضه عليك في هذا الكتاب ليس حياة المتنبي كما كانت، ولا هو حياة المتنبي كما أعتقد أنها كانت، وإنما هو حياة المتنبي - أستغفر الله - بل لحظات من حياة المتنبي كما تصورتها في أثناء شهر ونصف شهر من الصيف الماضي. ومن المحقق أني كنت أرى في المتنبي قبل

إملاء هذا الكتاب آراء عدلت عنها أثناء الإملاء. ومن يدري ؛ لعلني أرى في المتنبي عدداً أو بعد عد أو اليوم آراء غير ما أثبتته في غير هذا الكتاب. إنما نحن عبيد اللحظات لا نملكها ولا نستطيع تصريفها ولا ادعاءها ولا ردّها عنا حين تُقبل علينا. وهي تقبل علينا بشيء كثير لا نحصىه. ولما تقبل علينا به آثار لا تحصى في تهيئة مراجع للفهم والحكم وللتأثر والتأثير (11).

إنه نوع من أنواع الخسوع للزمن واعتراف بهذا الجبر النفسى الذى يحضغ الإنسان للظروف الخارجية ، وهو ما يدفع به إلى حث النقد والأدباء «إلى شيء من التواضع» المتنبي.

وفى حين يدفع القارىء والنقاد إلى شيء من التواضع لحنمية الزمن لجده يصل إلى هذا الواقع - غير قارنه - بشكل آخر من أشكال الحديث القدي..

فإذا كان لا بد أن يعترف بعنف الزمن وقدرته ، فإنه يسعى إلى قارنه - فى المقابل - باستخدام صميم التكلم ليعكس صورة أخرى من صور الصدق فى التعبير ، ونقصه به الوعى بقيمة الضمير الذى يستخدمه ها، وهو صميم يقترب به من قارنه - كالصديق - وهو ما استخدمه فى التعامل منذ البداية منذ اختيار عنوانه (مع المتنبي).

إن عنوانه هنا يثير دلالة عناواناته الأخرى، ففى حين يسمى كتابه (مع المتنبي) يلحظ اختياراته الأخرى: مع أبى العلاء فى سجنه ، ولا بأس من أن يردد من آن لآخر وهو يحدث القارئ: الحديث إلى ..

إنه فى بداية كتابه وحاشيته يردد أن ما فعله لا يريد على خواطر وليس نقداً أو تصدياً لشعر المتنبي ، فما فعله لا يزيد على أن يكون «خواطر مرسلّة تثيرها فى نفسى قراءة المتنبي فى قرية من قرى الألب فى فرنسا» المتنبي ص 11 مثل هذا القول: «لا أريد درسا ولا بحثا وإنما أريد صحبة ومرافقة ليس غير».

وهذا الصديق في التعبير هو ما يلاحظه العديد من نقاد طه حسين، ليصفه جابر عصفور بأنه (حديث الأصدقاء) يصدد تعرضه لطبيعة الحديث النقدي (12).

ويصف صلاح فضل ذلك إلى إرجاع طه حسين إلى التحليل الفني له بل يرجعه إلى ما يسميه حصليتين هما قوامه الشعري، وهما المطابقة والمبالغة وهما من مصطلحات محال البديع (فضل ص 140-142) بل إن البعض الثالث أسهب في طبيعة هذا التعبير الصادق حين ألقى بحث أسماء (أنا المتكلم طه حسين) حين يحدد هذه الغلبة الساحقة لضمير المتكلم في عملية النقد عند طه حسين (13).

وهو الصديق العائز الذي يصل إلى طرق مباشرة وعديدة في مقدمته وختامه بعد الفراغ (مع المتنبي):

الآن وقد هرعت.. (و) وأنتمت.. (و) ..إني حين.. (و) ..لست أدري إلى غير ذلك من هذه التعبيرات المباشرة التي تؤكد على صدق المرأة كما سعى صاحبها في هذا التمثيل الصادق أو ذلك التماهي أو المباشرة كما رأينا ليخرج من الدرس النقدي الثقيل إلى الدرس النقدي المباشر الصادق والمثير في آن واحد وهو القدر الذي يتقل بنا إلى حدود التعبير في النص ودلالاته.

رابعاً: حدود التعبير:

وكما نرى، فإن حدود التعبير ينتمي إلى المنهج التاريخي في المقام الأول.

وحُدود التعبير هنا تعود بنا إلى المنهج التاريخي الذي آثره طه حسين، وهو «يتعد عن التحليل الأدبي ودراسة الأسلوب والسمات الفنية، ويتعد عن الدراسة الداخلية للمصوص الأدبية، وبذلك يتعد عن الهدف من دراسة الأدب

وهو الاهتمام بالقضايا الفنية والجمالية، ودراسة لغة الشاعر في النص.. وما إلى ذلك مما يحسب على هذا المنهج في كتابة النقد الأدبي⁽¹⁴⁾.

وعلى هذا النحو «يفيدنا المنهج التاريخي في معرفة مناسبة القصيدة والملابس التي أثرت في صياغتها، والأحواء التي عاشت فيها والبيئة التي نبتت وأبتعت فيها، إننا مثلاً نجهل كثيراً من البواعث التي دفعت المتنبي إلى أن يقول هذه القصيدة أو تلك، وبالرجوع إلى التاريخ وكتب الأخبار نستطيع أن نستجلي الأمر بكل وضوح» وهو ما يقترب بنا من طبيعة المنهج الذي تلمسه في التعامل مع الشعر سواء في «مع الشعر الجاهلي» مروراً بأبي العلاء وصولاً إلى المتنبي ..

وهو ما يفسر أيضاً الوعي بهذا المنهج خاصة من الوثوق بالمصدر والانتباه إلى شخصية صاحب المصدر من حيث تفكيره ومعتقداته الدينية، فكثيراً ما يؤثر ذلك في الأحكام على هذا الشاعر أو ذاك، فمسألة التحامل واردة في هذا المجال. إن التعصب للرأي والهوى والعقيدة كثيراً ما حجبت عنا الحقيقة، ولذلك فإن استخدام المنهج التاريخي كما قلت - له محاذيره وثغراته.. وهو ما يفسر العود - عند طه حسين -.. إلى عدد كبير من الكتاب والنقاد كبلال شير و....

لقد انتفى الناقد هنا إلى عصر النهضة، ففي حين عاش هي بدايات القرن التاسع عشر، كان تكوينه المعكرو يتبع عصر النهضة وتجلياتها في القرن الثامن عشر، فأضاف إلى الفهم المحافظ لفكر الجيل السابق عليه - جيل الأفغانى ومحمد عبده - الفهم الليبرالى للطفى السيد وسيد المرصفى فى عصر النهضة وإشكاليته ؛ هذه الإشكالية تقف خلف الإنتاج المتنوع لطفه حسين نقدا وإبداعا وفكرا.

ومن صور حدود التعبير هنا هو أن يصبح الأدب فى مراحل كثيرة انعكاسا فريدا لحركة المجتمع، وهو انعكاس يسعى طه حسين ليصوره فى

اعطافة عامة بانها لحظات في حيات المتنبى حين يقول «إن ديوان المتنبى إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياة المتنبى، لا أكثر ولا أقل» مطلقاً من تعميق هذه اللحظات في إطارها الحقيقي في الهدف من تأكيد هذا المعنى، فهو يطلق من اللحظة على اعتبار أنها تعكس الواقع الذي يلخص التعبير ويسمى إليه ويدفع به، ومن هنا ، فإن الرابط بين المتنبى وبين ما انتهى إليه شعره يظل عند طه حسين يعكس دلالة اللحظة (= الواقع) وهو الواقع الذي يكون واعياً لحرية التعبير التي تعكس الحقيقة وتتماهى معها لا تعكس الزيف والاستطراء العميق ..

وعلى هذا النحو ، رعم ما يبدو في استطراد طه حسين في بداية كتابه ونهايته من تلخيص الواقع في لحظة، التي هي لحظة من حياة المتنبى إلى لحظة أخرى من لحظات حياة طه حسين، ولقرأ عبارته الأخيرة التي يخاطب بها قارئه على مهل:

-.. كما أن هذا الكتاب الذي بين يديك إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياتي أما لا أكثر ولا أقل.

مضيفاً من هذا كله إلى الدلالة الأخيرة من هذه الشهادة التي يتراوح فيها الضمير عبر التماهى بين المتنبى وطه حسين والقارئ أو بين الناقد والشاعر والمتلقي في ثلاثية دالة مما لاحظته جابر عصفور حين يصبح ما يكتبه الناقد انعكاس العمل الأدبي على شخصيته التي لا يستطيع أن يبرأ منها. وعندئذ يغدو العمل الأدبي هو الأصل المنعكس بعد أن كان الصورة العاكسة. ويصبح نقد الناقد مرآة للعمل الأدبي ومرآة للناقد في الوقت نفسه. وإذا تجاوزنا الناقد إلى من يقرأ بقده انقلب الوصف مرة ثالثة - لو نظرنا إلى الأمر من زاوية تأثر القارئ، بالناقد. وعندئذ يصبح الناقد مرآة للعمل الأدبي ومرآة للقارئ، على السواء، (عصفور 55) ، وهو ما يعود بنا ثانية إلى طه حسين الذي يكتب أو

يختم في نهاية رحلته (مع المتنبي) تحت عنوان (بعد الفراغ) هذه العبارة التي نقلها هنا (15):

ديوان المتنبي إن صور شيئاً فإتّما يصور لحظات من حياة المتنبي، لا أكثر ولا أقل، كما أن هذا الكتاب الذي بين يديك إن صور شيئاً فإتّما يصور لحظات من حياتي أنا، لا أكثر ولا أقل. فكما أنك لا تستطيع أن تزعم أنك تستخلص من هذا الكتاب صورة صادقة لي تطابق الأصل وتوافقه، بل لا تستطيع أن تزعم أنك قادر على أن تستخرج من كتي كلها صورة صادقة لي تطابق الأصل وتوافقه، فأنت كذلك عاجز عن أن تحرج من ديوان المتنبي صورة صادقة تلائم حياة المتنبي كما كانت في النصف الأول من القرن الرابع للهجرة.

ويكون علينا ما أن نعرف على أهم فصول المنهج التاريخي الذي سعى إليه وعمل به رموز التعبير الأخيرة .

وعلى هذا النحو، يمكننا التعرف على المنهج عن د. طه حسين عبر عديد من الإشارات، وهو ما يعود بنا إلى سؤال البداية :

هل كان طه حسين مخلصاً حقاً لبنية «المنهج التاريخي» في النقد؟

أولاً - المنهج لا الناقد:

الواقع أن بنية المنهج التاريخي عند طه حسين يمكن أن تكون متوفرة دون أن يسعى لتوفيرها طه حسين ، فمن المعروف أن هذا المفكر كان غاضباً على عصره في كثير من القضايا ، ووصل في غضبه إلى درجة قصوى ، خاصة بعد أن عاد من فرنسا - عقب البعثة - ومن ثم ، فإن التوجه التويري العاضب هنا كان أكثر ما يعكس فكره ، وهو ما يفسر كيف انتمى إلى العديد من البيئات النقدية التي تتعامل مع النقد العلمي لعصر النهضة ، إذ يمكن القول إن «النقد

العلمي» (Critique Scientifique)، الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر في الغرب، مثل شكلاً مبكراً للنقد التاريخي، من أبرز ممثليه:

* هبوليت تين / 1828-1893 (H. Taine)، الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة:

- العرق أو الجنس (Race)؛ بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

- البيئة، أو المكان أو الوسط، (Milieu)؛ بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

- الزمان أو العصر (Temps)؛ أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيراً على النص.

* فردينان برونيار / 1849-1906 (F. Brunetiere)، الناقد الفرنسي الذي آمن بنظرية (التطور) لدى داروين (1809-1906م)، وأنفق جهوداً معتبرة في تطبيقها على الأدب، متمثلاً الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة، فكما تطور القرد إلى إنسان، تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر وقد ألف كتابه (تطور الأنواع الأدبية) سنة 1890م، على غرار كتاب (أصل الأنواع) لداروين؛ حيث رأى أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية.

ومن الأمثلة التي يسوقها برونيار لتأكيد تطور الفنون بعضها عن بعض أن الخطابة الدينية (في القرن 17م) قد تحولت بموضوعاتها البارزة (كعظمة الإنسان وحقارته، وزوال الحياة وفنائها، والثقة بالطبيعة...) واستحوالت

إلى الشعر الرومنسي (في القرن 19م) الذي تغنى بالموضوعات ذاتها (التغنى بالمشاعر الروحية والشكوى من الحياة واللجوء إلى الطبيعة)؛ موحدة الموضوعات مع اختلاف الصياغة بين الوعظ والشعر دليل ، في نظر بروتيار وفقا لنظرية داروين ولا مارك ، على أن هذا منحدر من ذاك!.. إلى جانب رموز النقد العلمي ، فإن هناك أعلاما آخرين أرسوا أوليات النقد التاريخي في أوربا ، نذكر منهم:

* ش. أ. سانت ييف / -1804 (Charlie Augustin Sainte-Beuve) (1869)، الناقد الفرنسي (أستاذ هـ. تين) الذي ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا ، إيمانا منه بأنه «كما تكون الشجرة يكون ثمرها» ، وأن النص «تعبير عن مزاج هردي» ، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية ، ومعرفة **أصدفاته وأعدائه** ، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية ، وعاداته وأدواقه وآرائه الشخصية ، وكل ما يصب فيما كان يسميه «وعاء الكاتب» الذي هو أساس مسق لفهم ما يكتبه ونقده. وقد عده محمد مندور عميدا للنقد التفسيري «الذي يحرص على الشرح والإيضاح ، والمساعدة على الفهم ، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم» ، حتى وإن «كان نقده قد سمي بالنقد التاريخي فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيري».

* حستاف لانسون / -1857-1934 (Gustave Lonson) ، ويعد هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي الذي أصبح يعرف كذلك بالانتساب إليه (اللانسونية : Lonsonnisme) ، وقد أعلن لانسون عن هويته المنهجية سنة 1909م ، في محاضرة بجامعة بروكسل حول (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب) ، ثم أتبعها سنة 1910م بمقالاته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) التي نشرها في مجلة الشهر (Revue du moi) ، وقد حدد فيها خطوات المنهج التاريخي ، حتى غدت تلك المقالة «قانون اللانسونية ودمتورها المتبع» على حد تعبير أحد الدارسين.

ثم واصل هذا النشاط «اللاتسوي» أكاديمي فرنسي آخر هو ريمون بيكار (Rymond Picard) الذي دخل في معارك نقدية ضارية مع عميد النقد الفرنسي الجديد رولان بارت / 1915 1980 (R Barthes)، انتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي.

أما في النقد العربي، فيمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخاً لدايات الممارسة النقدية التاريخية، على يد نقاد تشملوا - بشكل أو بآخر - على رموز المدرسة الفرنسية، يتزعمهم الدكتور أحمد ضيف (1880-1945م) الذي يمكن عده أول متخرج عربي في مدرسة لانسون الفرنسية؛ فهو أول أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأسلس وبمثلهم هياطه حسين (1890-1965م) لا انتماء لمدرسة نقدية بعينها أكثر منه لمدرسة التوير التي تنحى إلى العديد من المناهج العلمية وفي مقدمتها هذا المنهج التاريخي في النقد.

ويمكن القول هنا إن الهم التنويري الغاضب كان أهم ما يحرك طه حسين، فإدنا تحاورنا الخط الأفقي في كتاباته الكثيرة حيثنذ إلى الخط الرأسي في (مع المتنبي) لرأينا هذا الغضب الجارف الذي يبال الكثير من الأفكار الثابتة في العقل العربي السائد، مما يقترب بنا من هذا الفهم، إن طه حسين منذ الصفحات الأولى (قل البدء) والصفحات الأخيرة (وقت الفراغ) وغير هذه اللوحات لا يتوقف عن هذا الغضب النقدي التنويري إذا جاز لنا الوصف..

إنه منذ السطور الأولى يعلن عن سأمه من الواقع في العام الحامعي بعد أن عادر مصر إلى جبال الألب رافضاً أن يحمل معه من الكتب التي تذكره بالدرس أو البحث وإنما «صحبة ومرافقة ليس غير» (16).

كما أن المتنبي الذي آثر أن يصحبه هنا هو كما أملى :

وليس المتنبي مع هذا من أحب الشعراء إليّ وأثرهم عندي، ولعله بعيد كل البعد عن أن يبلغ من نفسي منزلة الحب أو الإيثار. ولقد أتى عليّ حين من الدهر لم يكن يخاطر ببالي أني سأعني بالمتنبي أو أطيل صحبته أو أدم التفكير فيه. ولو أني أطعت نفسي وجاريت هواي لاستصحب شاعراً إسلامياً قديماً عسيراً كالفرزدق أو ذي الرمة أو الطرماح. أو شاعراً عاصياً من هؤلاء الذين أحبهم وأوثرهم؛ لأنني أحد عندهم لذة العقل والقلب، أو لذة الأذن، أو اللذتين جميعاً، كمسلم، وأبي نواس وأبي تمام، وأبي العلاء. ولكنني لم أطع نفسي وإنما عصيتها، ولم أجار هواي وإنما خالفته أشد الخلاف، وطلبت إلى صاحبي على كره مني أن يستصحب المتنبي (17).

وفي مرة أخرى :

على أنها علم، ولا على أنها نقد، ولا ينبغي أن يتطروا منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد، وإنما هو حوار مرسى نثرها في نفسي قراءة المتنبي في قرية مقرى الألب في مرسى، قراءة المتنبي في غير نظام ولا مواظبة وعلى غير نسق منسجم. إنما هي قراءة متقطعة متفرقة، أقصد إليها أحياناً لأنني أريدها، وأقصد إليها أحياناً أخرى لأن نفسي تنازعني إلى كتاب الأدب العربي، فأعاندها وأمانعها وأكرهها على أن تسمع للمتنبي أو تتحدث إليه (18).

وفي نهاية الكتاب كبدايته يعلن عن هذه الثورة، وهذا الغضب الذي يحاول أن يعبر به كما انتهى إليه، مشيراً من آن لآخر إلى مثل هذا الغضب العام بين الغضب والضحك فيما يسعى إليه:

وما أكثر ما أعجب، وما أضحك أيضاً، حين أقرأ ما يكتبه الناس عني بعد أن يفرغوا من قراءة هذا الكتاب أو ذاك من كتبتي؛ لأنهم يحصّون لأنفسهم، ويعرضون على الناس صوراً يزعمون أنها تمثلي. ولست أدري، وليس المتصلون بي من قريب، يرون أن بينها وبينني سبباً. وما أشك في أن المتنبي لو أشر اليوم وقرأ هذا السخف الكثير الذي نكتبه عنه منذ قرون، لأكر

نفسه أشد الإنكار، أو لأنكر هذا السحف أشد الإنكار، ولرأى أنا لم يكتب عنه وإنما كتبنا عن أنفسنا، ولم نصوره وإنما صورنا أنفسنا (19).

وهو يعلن من آن لآخر عن هذا التمرد الذي ينتمي إليه ويسعى إليه في كل ما يكتب من درس أدبي أو قصصي أو فكري إلى غير ذلك من تداعيات التمرد الذي يحاول صاحبه الاعتراف به من مثل هذه العبارة التي تتكرر مع تغيير الألفاظ والمواضيع أثناء وجوده من دير العاقول حيث اغتيل المتنبى وخزانات الأدب حيث المخطوطات المتنبية في المنطقة العربية سالتش وكمبتو حيث عمد تسجيل هذه الصواحي في ريف فرنسا في نهاية ثلاثيات القرن، لنسمع ونقرأ ونستعيد (20):

ثانيا : الخلط المنهجي:

فإذا حاولنا التحس النقدي لخرجنا بأمر آخر، هو أن طه حسين لم يعمد إلى منهج بعينه، فإلى جانب أنه يعترف بهذا ويكرره، فإسا يستطيع بنظرة عامة الوصول إلى هذا الأمر..

إنه الخلط المنهجي هنا في كثير من هذه الرحلة مع الشاعر العربي

ويجب أن سارع بالقول هنا أن الخلط النقدي هنا لم يكن عيبا، كما لم يعمد إليه طه حسين، وإنما حدث لطبيعة الفترة التي كانت تمر بها المنطقة العربية، حيث التأثير العام دون التأصيل المنهجي أو النقدي.

وإذا عدنا للكلمات العديد ممن كتبوا في هذه الفترة غير طه حسين لوحدنا من زمن طه حسين كل من زكي مبارك وأحمد ضيف ومروا بمحمد مندور ثم شوقي ضيف في الستينات وسهير القلماوي وعمر الدسوقي وشكري فيصل ومحمد صالح الجابري من تونس وعباس الجراري بالمغرب وبلقاسم سعد الله وعبد الملك مرتاض.. وغيرهم .. من الصحيح أن نرصد تأثير مثل هذه المناهج النقدية لدى كاتب مثل محمد مندور حول معالم «اللاتسونية»

في نقدنا العربي غير أن هذا جاء بتأثير التأثير وليس التعميق والتتظير فضلا عن أن كتابه المشهور (النقد المنهجي عند العرب) مذبذبا بترجمته لمقالة لانسون الشهيرة (منهج البحث في الأدب) نشر في نهاية الأربعينيات في وقت كان طه حسين يسعى من بدايات القرن إلى التمرد لتأكيد الثورة على الواقع الآسن والتخلف المريع ..

ومراجعة الكتابات التي كتبت عن طه حسين - جابر عصفور أو صلاح فضل أو - ترينا أن هذا الخلط كان قائما، وكان الهدف منه الغضب أكثر من التهور وإعادة البناء أكثر من الفوضى، وليست محاولات نقادنا المعاصرين حول (المراهبا المتجاوزة) أو (حوار التماهي..) ليست غير محاولات القصد منها محاولة رسم أطر العصب الذي سعى إليه طه حسين أكثر من صور تأكيد انتماء مذهبي أو تعميقة.

فقد بدا أن التماهي الكيمي كما لاحظ - على سبيل المثال - جابر عصفور يرجع - في جانب أساسي منه - إلى الطبيعة الثورية للمشروع الحضاري عند طه حسين. وهي طبيعة تقرر بالموسوعية التي نصل صاحبها بكل نشاط، وتربطه بكل اتجاه، وتدفعه إلى أن يقدم إلى مجتمعه المتخلف كل ما يمكن أن يساعد على التقدم، ولذلك تعددت أنشطة طه حسين الثقافية كما يلاحظ صاحب (المراهبا المتجاوزة) بالقدر الذي تعددت أدواره الاجتماعية(21).

إن الوعي التنويري كان رائدا عند طه حسين للمثقفين(22) أكثر منه لتعميق تيار أو الدعوة لمذهب فكري أو منهج محدد له أصول ودلالات في العشرينيات حيث كانت مصر - والمنطقة العربية - تسعى للاستعانة بقرن التنوير في الغرب للمصعود على التخلف الذي كان يسود الواقع الذي تحياه المنطقة العربية وتغمس في أعماق الجهل..

ومراجعة كتابات طه حسين كلها قبل المتنبئ وبعده نجد هذا الخلط - لا نقول الخلط - في أعماله التي تتصاعد بين المناهج والطريات وتعتمد

بين التصورات وتأرجح بين العديد من المواقف النقدية والقصصية والعاصبة في شكل علمي ويكون الهدف غير المعلن بالضرورة هو التمرد لإعادة فرض خطوط عصر النهضة الأدبية والنقدية ؛ وهذا يفسر كثيراً العديد من المواقف الغاضبة لطله حسين - كاستقالته من العمادة في بداية الثلاثينيات - أو المواقف العلمية - كاستعادة الديكارتية قبل هذا وبعده في كتاباته ..

وربما يفسر ذلك هذه المتدييات والمواقف الإليكترونية التي يذكر فيها طه حسين في بدايات القرن الحادي والعشرين وانطباعات عامه لا تخدم فكراً ولا تعني قضيته ولا تشكل إضافة إبداعية لمجمل الحركة الأدبية العربية المعاصرة ، حين نقرأ مثلاً مثل هذه العبارات أن النقد المنهجي إذن «هو ذلك البناء الأدبي القائم والمؤسس على نظرية نقدية، تعتمد أصولاً معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيمة الحمائية والتفسيبة والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي .. (و)» وليس هناك من ناقد متمسك بشيخ النقدي، حمل على الموضوعية وأدانها ، مثلما أدانها طه حسين ، فهو يقول «إن النقد الموضوعي محاولة لا تنفع ولا تفيد ، وهي إلى إفساد الأدب وحرمانه الحياة والشاط ، أدني منهما إلى إصلاحه ومنحه ما ينبغي له من الحياة والنشاط» .. (و)» وإذا كان طه حسين لا يتمسك بنظرية أدبية محددة ، وقد يعلن في ثورة في ثورات انطباعاته ، التشكيك في حدود أية نظرية ، فإنه يحلو له أحياناً أن يدعم حتى انطباعاته بمسوغات مقنعة ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ليصل إلى شيء أقرب إلى القص الخيالي «وتتصاعد درجة القص الخيالي بتصاعد حدة «الذاتية» وانطلاقها فيما يشبه النحوى التي تكشف عن عام الناقد الخاص وتوتره أكثر مما تكشف عن عالم الأعمال الأدبية المتميزة» .. (و)» أن الطموح النظري ومستوى الكتابة التي أراد لها طه حسين أن تركز إلى منهج نقدي ، لم ترق إلى قطع العلاقة بينه وبين اندفاعاته الذاتية وذوقه المحض ، فكان الطموح النظري أكبر بكثير مما سيفصح عنه المنهج في التطبيق.

ولذلك فإن طه حسين لا يتوقف (مع المتنبي) في الثناء على الرجل ثم النيل منه ثم لعن زمنه ثم العود إلى زمنا ليلعن كل شيء ، ولا ينسى أن ينهي كتابه بهذا السطر الدال عن المتنبي :

«أراد الله أن يعيش وحيدا ويموت وحيدا ذلك الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس».

وفي السياق الأخير بدا أن خطاب طه حسين يتوجه للمثقفين في المقام الأول (23).

وعود إلى الملاحظة العامة من تداخل السي في شعر المتنبي ، والتماس الدال بين الرأسي والأفقي، وتعدد الجيوب في الرحلة الشعرية فإن التأمل لمحاولة طه حسين هنا ميل إلى التسليم إلى وجود موصى بائية، غير أن التمهّل عنده هنا يكون - كما لاحظ جابر عصفور - «إن هذا التناقض وهذه الفوضى البائية لا نطقوا على السطح، إلا إذا نظرنا إلى نقد طه حسين من منظور التعاقب محسب، وإلا إذا ركزنا على ما يسميه بالثباين الكيفي من خلال تنابع كتاباته النقدية ، ولكن لو ضمّمنا إلى منظور التعاقب الأفقي، منظور التزامن الرأسي (العمودي) وركزنا على عناصر الثبات التي تكمن وراء التعبير وعوامل الاتفاق النوعي التي تقابل الثباين الكيفي ، أدركنا أن نقد طه حسين ينطوي على نوع من البناء (24).

البناء الواعي في عصر النهضة العربي ...

الهوامش

(٥) كانت الوضعية في النصف الثاني من القرن 19 تعتبر النص الأدبي وثيقة، أي أن النص كان يدرس في وظيفته التي تحيل على المرسل، وقد مثل «هيولييت» تصور العليسة الوضعية في الأدب، بالإضافة إلى اتحاده البيولوجيا كعلم غودجي، يقول «لماذا تدرسون المحارة، إذا لم يكن ذلك لتصور الحيوان؟ وبفس الشكل إنكم لا تدرسون الوثيقة إلا لتعرف على الإنسان»، وإذا كان تاريخ الأدب الوضعي لم يعر النص الأدبي، باعتباره عنصر من مقام تواصل، إلا أهمية قليلة، فإن ما أعاره من ذلك للمتلقي أقل، فالاهتمام بالمرسل وحده يهيئ نوعي المتلقي. وقد كانت فلسفة باروخ سبور وهرديريك هيجل الشمولية وراء مفهوم التاريخ الأدبي العلمي لدى تير. فأراد هذا الأخير «وضع تفسير كامل شامل لوجود وضرورة الأدب، يربط الوقائع الأكثر خصوصية بوقائع عامة، وبالكشف مجموع القوانين التي تعبر من هذا المجال، عن منطقية العلم»، ثم يأتي بعد تير «فردريك برولتر» ليهافض المنهج الطبيعي، مقاساً نموذجاً من العلوم الطبيعية، ومن الدرويه على وجه الخصوص، ويتم تشبيه الأشكال الأدبية عند «أصناف تولد، وتختلف وتنفذ» ونصل إلى القمة ثم تتحلل وتموت. وعلى النقيض من برولتر هذا السطح التطوري الذي يتحكم في النجاح الفروي. بعد برولتر، سيظهر موزج أدبي سمع على يده إنه غوستاف لاسون، الذي سيشجب التصور العمماوي عند تير ولسطري عند بروسر يقول «لا يسي عدم على نموذج عدم آخر إذ يرتبط تقدم العلوم باستدلالاتها المتبادلة التي تسمح بكن عدم بالانصبغ لهنده، ولكني يتسم تأريخ الأدب بشي، من العلمية يجب أن يبدأ بالامتاع من إعطاء صورة ساحرة عن العلوم الأخرى، مهما كانت». ولقد وضع لاسون برنامجاً واسعاً للبحث يضم مراحل مختلفة تخضع لترتيب إجباري هي: إعداد النص الأصلي، تاريخ النص كاملاً وتاريخ مختلف أجزائه، مقابلة النسخ وتحليل المتغيرات، البحث عن الدلالة الأولية «المعنى الحرفي للنص»، وكذا الدلالات المراحة (المعنى الأدبي للنص)، تحليل الخلفية الفلسفية والتاريخية للنص، (مسطور إليه، والمخالة هذه، «في علاقته مع مؤلفه وعصره» وليس نتيجة إسقاط تصورات الباحث المعاصر)، دراسة المراجع والمصادر، نجاح العمل الأدبي وتأثيره، تجميع الوثائق التي يمكن أن تكون متقاربة بشكلها أو محتواها، دراسة الأعمال الصغيفة والنسية حتى يتسنى تقوم أصالة الأعمال العظيمة، التفاعل بين الأدب والمجتمع.

(1) النظر:

<http://www.wata.cc/forums/showthread.php>

www.alfaseeh.com/vb/showthread.php

<http://www.arabtimes.com/osama>

أيضا انظر في تعريف المنهج التاريخي:

- (1) المدخل إلى مباحث النقد المعاصر، بسام قطوس، الطبعة الأولى، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006م، ص 42.
- (2) المذاهب النقدية، ماهر فهمي، الطبعة الأولى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص 181.
- (3) المدخل إلى مباحث النقد المعاصر، بسام قطوس، الطبعة الأولى، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006م، ص 44.
- (4) البحث الأدبي - طبيعته - مناهجه - أصوله - مصادره، شوقي صيف، الطبعة السادسة، دار المعارف، القاهرة، 1977م، ص 53.
- (5) النهج التاريخي في النقد (مقالة) وعد العسكري، الحوار المتمدن - العدد: 2017 - 2007/8/28
- (6) المدخل إلى مباحث النقد المعاصر، بسام قطوس، الطبعة الأولى، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006م.

www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?

- مع المتنبي ص 14.
- مع المتنبي ص 14-15.
- مع المتنبي ص 16
- مع المتنبي ص 178.
- المراهات المتجاوزة ص 149.
- طه حسين، المتنبي 334-335.
- (8) <http://almotanaby.sakhr.com/articles/article.aspx?filename=manaheg/0017>.
- (9) جابر عصفور، السابق ص 54..
- (10) جابر عصفور ص 415 - صلاح فضل ص 147 عن النبي إسماعيل بنوة كلية الآداب.
- (11) المتنبي ص 8.
- (12) (عصفور ص 415).
- (13) (عن النبي إسماعيل - بحث في بنوة العيد المتوى ليلاد طه حسين نوفمبر 1989 بجامعة القاهرة).
- (14) http://alwaei.com/topics/view/article_new.php?sdd=705&issue=464.

(15) المتنبي، السابق

(16) المنسي، السابق ص 8 .

(17) المنسي، السابق

(18) المنسي، السابق.

(19) ص 379

(20) مع المنسي 376.

(21) الملحق السابق ص 10-11.

(22) <http://www.almollataqa.com/vb/showthread.php?t=42992>.

(23) يذكر د صلاح فصل هام ملاحظة لاتخلو من حقيقة، وهي الحقيقة التي تشير إلى أن طه حسين

- كما سعى المنسي من قبل : .. كان يتوجه برسالته إلى المثقفين كآثار التغيير، وتذكر طبيعة

ديوان أبي الطيب المنسي «معجم أحمد» القاهرة 1986م في مقدمة الجزء الأول. إن المنسي

كان مدركا لم يتوجه إليهم بشعره وهم العلماء والمثقفين بالدرجة الأولى وهما يرويه عنه

«أبي جني» شاره إلى ذلك بقول «وقال أبي نسي - ن يوما تنظي أن عايشي بهذا الشعر

مصروفة إلى من أمده ؟ من الأمر كنت. لو كان بهد كعاهه من البيت، قلت - فلمن

هي ؟ قال:- هي لك ولأشاهلك.

(24) ص 13.

www.ahewar.org/debat/show_art.asp?id=106889



الرؤيا والشفوية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة «شعر» اللبنانية

حبيب بوهور

خلقت جماعة «شعر» ابتداءً من العام 1957م تاريخ صدور بيان الكتابة الجديدة ليوسف الخال^(*) مساحاً فكرياً وتجاراً إبداعياً متميزاً عن كل التيارات الفكرية، والإبداعية التي سبقته، سواء من حيث الطرح التطويري للشعر أو من حيث تفعيل هذا الطرح من خلال الإبداع المتعمّد الذي تمثل في الشعر الجديد بنوعيه الشعر الحر وقصيدة النثر، هذه الأخيرة وجدت الأرض الخصبة التي نمت وازدهرت فيها، فقد سجل أن «أول اهتمام جدي بالشعر المنشور كان اهتمام جماعة «شعر» اللبنانية التي صدرت شتاء 1957م، وكانت أول مجموعة طبعت لواحد من حماعتها هو أنسي الحاج بأشهر، ثم تبعهما شوقي أبو شقرا ويوسف الخال وفؤاد رفقه، وآخرون، ولكن الملاحظ أن تسمية الشعر المنشور لم تصبح (قصيدة نثر) إلا بعد اكتشاف أدونيس كتاباً فرنسياً عنوانه (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لكاتبته (سوران برنار). وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام 1959 بباريس، وبعد شهور من صدوره كتب أدونيس مقالا عنوانه (في قصيدة النثر) نشره في مجلة «شعر» شتاء عام 1960م^(**)، فكان أول من أطلق على هذا النوع من الكتابة تسمية (قصيدة)

كما فعلت سوران برنار، ولم يكشف بذلك فقد نشر قصيدة نثر عنوانها «مرثية القرن الأول في العدد نفسه من مجلة شعر، فبدت مقالته وكأنها مقدمة لقصيدته النثرية»⁽¹⁾.

وفي عام 1960 أصدر الشاعر أسى الحاج ديوانه الشعري «النثري» الموسوم بـ «لن» وكتب مقدمة يُظنّ فيها للوع الشعري الجديد أي قصيدة النثر، اعتمد فيها على أفكار سوزان برنار في كتابها السابق، فطرح إشكالية صياغة الشعر من النثر وقدرة الشاعر على توليد نصوص شعرية من أعمال نثرية، لكون الآداب العالمية كلها أنتجت في نثرها شعراً عظيماً، لأن الشعر لا يقف عند حدود الوزن والقافية أو البحر والروي.

وقد مثل الحاج لهذا «بشيد الأشاد» في العهد القديم من الكتاب المقدس وبشعر سان جون بيرس^(*)، أين عوّل الإيقاع النمطي بالرؤيا الشعرية أو الكيان الواحد المعلق على حدّ تعبيره الذي نريد من تفاعله فريدة التجربة وعمقها⁽²⁾.

ويتحدد دور مجلة شعر في مساعدة قصيدة النثر وإعلاء شأنها ونشرها وتأكيد فنيها في النقاط الآتية:

أ- التكفل بنشر الدراسات التي تتعرض بالنقد والتحليل (الإيجابي) للدواوين الشعرية الحديثة التي تتخذ من قصيدة النثر أعمودها للكتابة والنثورة، كما تكفلت المجلة أيضاً بنشر الدراسات الشعرية النظرية، ودواوين شعرية متميزة. «ففي العدد الحادي عشر من مجلة شعر، ظهرت أول محاولة نظيرية لتتوجه الحديد، ممثلة في مقالة أدونيس بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث» وقد وضحت في هذه المقالة تأثيرات المفاهيم السريالية على أدونيس، فإذا به يعرف الشعر بأنه رؤيا وكشف، وإذا به يعتبره نوعاً من المعرفة ونوعاً من السحر، وتغيير في نظام الأشياء والنظر إليها. بل إنه يرى أن الشعر يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويحجب واقعاً أغنى، وراء وقائع العالم...»⁽³⁾.

ب - تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية وذلك دون التزام القافية والوزن وهذا ما جعلها تمثل أنموذجا - للاحتذاء - وممارسة طقوس كتابة جديدة.

ج - تلبيت مفهومات جديدة نصّب في خدمة قصيدة النثر أهمها :

1. التشكيل الموسيقي الجديد العيد عن الإيقاعية التقليدية.
2. تحرير اللفظ من سلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.
3. كتابة القصيدة وقراءتها كبنية رؤيوية مغلقة ومتكاملة في الوقت نفسه، والدعوة للتخلي عن التفكك السائي الذي يقدم على الشكلية « باعتبار أن قصيدة لثر ذات شكل قل كل شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا حط مستقيم هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد منظم الأحرار، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي، التي تراقب التجربة الشعرية وتقود توجيهها» (4).

وتلتقي هذه المفاهيم مع البرنامج الشعري ليوסף الخال مؤسس مجلة شعر، الذي يمكن قراءته في النقاط الآتية:

* التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معا.

* تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة.

* الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التحرية والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

* الإنسان في ألمه وفرحه، في حظيته وتوبته، في حريته وعبوديته، في حقارته وعظمته، في حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير، كل

تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سحيقة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

* وعي التراث الروحي العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هو، دون خوف أو تردد.

* الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي، وفهمه والتفاعل معه.

* الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي (5).

د - إعلاء شعار الاحتواء الإبداعي المتميز دون إقصاء، حيث مثلت المحلة إطاراً للتجارب الشعرية الحديثة ومبدأاً للشعراء الشبان الرواد في ميدان قصيدة النثر.

وكان ماح نشاط جماعة شعر أكثر ملاءمة لتفعيل الرؤى والأفكار والطاقت التحديدية، أكثر من أي مناح سابق بحيث اجتمعت مجموعة من الأسباب عجّلت بانتشار أفكار الجماعة انتشاراً واسعاً في الساحة الأدبية والإبداعية العربية نذكر منها ما يأتي:

1 - تنامي التوجه نحو الآخر الأوروبي فكرياً وإبداعياً، من خلال بعث حركية التجربة الأدبية خاصة من الثقافة الفرنسية والثقافة الأنجلوأمريكية، فقد قرأ أعضاء الجماعة بشعب كبير إشرافات رامبو، وفصله في الجحيم وأزهار الشر وسأم باريس لبودلير، وأماشيد المالدورور للوثر يامون، فوقفوا على «ترجمات النّاج الغربي من الشعر خاصة ممّا أثبت أن موضوع القصيدة المترجمة، والغنائية التي ترخر بها، وصورها ووحدة الانفعال والنعم فيها عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية دون حاجة إلى وزن وقافية» (6).

كما كان لصدور كتاب الأدبية والناقدة الفرنسية سوزان برنار «قصيدة نثر من بودليير حتى الوقت الراهن» أثر كبير رسم وحدّد كلّ معاهيم الشعرية الحدائنية الجديدة عند جماعة شعر، فقد كتب الأستاذ الشاعر رفعت سلام في التقديم لترجمة كتاب سوزان برنار قائلاً:

«لكتاب (قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية منذ صدور طبعته الأولى عام 1958م بباريس، بل ربما كانت فاعليته، عربياً، أعمق وأفدح من فاعليته فرنسياً، في مجاله الحيوي الأصلي، مفارقة تضيء في بعض وجوهها آليات التفاعل الثقافي وأشكالها العربية... وطوال هذه السنين -قراءة الأربعين سنة- ظل الكتاب هاجساً أساسياً لدى شعراء الحدائنة العربية، فكان غائباً حاضراً، في آن، غائب بالفعل؛ حاصر بالقوة، لكنه الغياب الذي لا يقصي إلى سيبان، بقدر ما يفضي إلى التثبّت بالغائب، ليصبح حصراً قادحاً، بلا غفران، إنه نوع من المهدي المنتظر»⁽⁷⁾.

2 - ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه أمام الرغبة في معاشة الواقع المعيش، بعيداً عن المعاشة الوصفية الغنائية، وإنما خلق قضاء عالم جديد يوازي ويعادل العالم الموضوعي المعيش، إنها لحظة خلق القصيدة الرؤيا كمظهر من مظاهر الحدائنة، وهذا ما عملت الجماعة على تجاوزه وتحسينه خاصة إذا علمنا «أن قصيدة النثر قد حاءت في سياق ملمح الحدائنة وهو التجاوز. وتخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي ربما يكون أهم خطوة من خطوات هذا التجاوز، لأنها الخطوة التي بدأ بها ألف ميل مسيرة قصيدة النثر»⁽⁸⁾.

3 - ميل الكثير من شعراء الخمسينات إلى «الكتابة بالنثر»، خاصة الشعراء الواقعيين والشيوعيين الذين اقتربوا من النثر لا في أسلوبهم ولعنتهم فحسب، بل في الجو والأداء خاصة عند عبد الوهاب البياتي، ونذير

طعمة، وجبرا إبراهيم جبرا، وقد تميرت كتابات هؤلاء بالعمل على تبسيط الحملة الشعرية انطلاقاً من بساطة المفردة وبساطة التركيب بحثاً عن جماهيرية الشعر ومقروئته الواسعة بين أفراد الشعب.

في ظل هذا المناخ رسمت مجلة شعر استراتيجية قصيدة النثر كملمس حدثي مبني على تجسيد لحظات الرفض، وفق محمول من محمولات الحداثة، فليست «قصيدة النثر هي تجاورها الشكل القديم مجرد رفض له، وإنما هي جزء من مؤامرة على التقليد الذي لا يعكسنا. ولهذا فهذه الحيازة ليست شرفاً فحسب بل هي قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي تجاه هذا التقليد الذي يشبه سجننا شرط التحرر منه هدمه حتى على ما فيه»⁽⁹⁾، خاصة إذا لاحظنا أن قصيدة النثر التي تدعو إليها هذه الجماعة هي قصيدة تعمل على أن تفارق القصيدة العمودية، مفارقة شكلية ومصموية لا رجعة فيها. وهذا عكس قصيدة التفعيلة التي ظلت محتفظة بعلاقات مختلفة مع النمط القديم، بشرط ألا يفهم من هذا إحداث قطيعة تامة أبداً مع التراث، «لأن قصيدة النثر كما عرفنا قبل لها صلة بهذا التراث بإحالتها إليه، سواء من القديم، حين وصلها عن طريق التراث الصوفي بظهوره فيها، أو الحديث حين وصلها بالشعر المشور وإرجاعها إليه إرجاعاً رئيساً»⁽¹⁰⁾.

تعرف موسوعة «برستون» للشعر والشعرية «Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics»، قصيدة النثر على النحو الآتي: «هي قصيدة تتميز بإحدى، أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك... وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر (Free Verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن قصيدة النثر بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فصلاً عن أنها أعني بالصورة وكثافة العبارة. وقد تتضمن قصيدة النثر رؤياً داخلية وأوزاناً عروضية. ويتراوح

طولها على وجه العموم، بين صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد نوتراتها وأثرها، وتصبح تقريبا نثراً شعرياً»⁽¹¹⁾.

يتضح من التعريف الموسوعي السابق لقصيدة النثر أن هذا اللون من الأدب في الشعرية الغربية التي تمثل الرافد الأساسي لجماعة شعر، هو مُحكم التعريف، محدد الأدوات وواضح الغايات خاصة عند الفرنسيين، الذين عُدوا رواد هذا التشكيل الشعري المنفرد والجديد، في حين جاءت المفارقة الكبرى في استراتيجية جماعة شعر أنهم تبنا التعريف السابق وانطلقوا في التنظير لقصيدة النثر من نقطة انتهاء النقد الفرنسي - فيما أرساه من مفاهيم خاصة عند سوزان برنار- دون أن يكون لديهم النموذج الإبداعي التطبيقي «وهو ما فعله كل من أدونيس في مقاله **مجلة شعر النسابة** عدد 14 لسنة 1960م، وأنسي الحاج في مقدمته لديوانه «لن»، وفحري صالح في محبة فصول المصرية، وغيرهم من النقاد ممن سار على نهجهم، ومن الدلائل التي تؤكد على تبني تعريف لقصيدة النثر يعتمد تماماً على تواجدها المعني في الوطن العربي، أن الذين تبنا هذا التعريف من الشعراء والنقاد عادوا مرة أخرى لهدم ما تبناه، بل بلغ الحد تبني عكس ما كان تماماً، سواء على مستوى النصوص الإبداعية، أم على مستوى النقد والتنظير»⁽¹²⁾.

لهذا مثلت جماعة شعر، في تقديري، الحلقة الشادة من حلقات الشعرية العربية بامتياز. لأنها أقرت بضرورة الهدم والبناء ولكن دون أن تُنمط ما تبني ولا تشكل ما تؤسس. فلقد حاول بعض أعضائها وعلى رأسهم أنسي الحاج وأدونيس، ويوسف الخال تثبيت بعض المفاهيم الأولية لقصيدة النثر بالرغم من إيمانهم أن الثابت شكل جاهر والنمط قيد يعيق الرؤيا والتحديث، فحددوا خصائص قصيدة النثر التي احتوت ضمناً على مبادئ اتجاههم في الكتابة والثورة، هذا ما عرضه الدكتور رفعت سلام في النقاط الآتية :

« أ - يجب أن تصدر قصيدة النثر عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضويًا مستقلًا، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في القصيدة.

ب - هي بناء فني متميز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية.

ج - الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى» (13).

أما أسس الحاج فقد عرض في مقدمة ديوانه «الن» تعريفًا لقصيدة النثر ركز خلاله على ثلاثية الإيجاز والتوهج والمجانية، كشروط أساسية للانتقال من مرحلة الاحتذاء بالارنئين إلى أفق ذبح الإبداعيين يقول:

«... لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر أي قصيدة حقا، لا قطعة نثرية فنية، أو مُحَمَّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (الاختصار)، التوهج، والمجانية. فالقصيدة، أي قصيدة... لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة سوى مجموعة من المناقضات، يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عصر الإشراف، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية واحدة...» (14).

وأرى أن هذا الكلام لأنسي الحاج ما هو إلا صدى مباشر لكلام سوزان برنار حول شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية، أي البحث عن تحقيق الإيجاز تجنبًا للاستطرادات والإسهامات التفسيرية، أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، ثم التوهج وصولًا إلى مجانية القصيدة ذاتها. تقول: «... وقد حاولت الإشارة إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخالص، أي أن تصح قصيدة حقا لا قطعة نثرية ممققة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإيجاز والكثافة والمجانية، ليست بالنسبة لها مثلما رأينا عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقا بدونها لا وجود لها...» (15).

أما الفقرة في النص الأصلي فهي على النحو الآتي :

« j'ai tenté d'indiquer ...les conditions nécessaires pour que le poème en prose atteigne sa beauté propre, c'est à dire soit vraiment un « poème » et non un morceau de prose plus ou moins travaillé · brièveté, intensité, gratuité sont pour lui, nous l'avons vu, non des éléments de beauté possibles, mais vraiment des élément constitutifs sans les quels il n existe pas ... »⁽¹⁶⁾

واعتقد أن الحاج قد سلم تماماً بمعطيات برنار، إلى درجة أنه لم يستطع أن يحلج على مقتبساته من برنار طابعاً شخصياً، واصطلاحاً أقرب إلى الإبداعية منه إلى النقل الحرفي، هذا ما يتضح في الترجمة الآتية للشروط الثلاثة :

Suzanne Bernard	أنسي الحاج
Brièveté	الإنجسار
Intensité	التوهج
Gratuité	المجانبة

وقد أثنى أدونيس على نظريات الحاج وإبداعاته في مجال التأسيس لفصيدة النثر العربية، في رسالة بعثها إليه من باريس أوائل العام 1961م. تحدّدت من خلالها الفلسفة العامة لجماعة شعر من جهة، وفلسفة فصيدة النثر من جهة أخرى، يقول في بعض منها:

«... يُسمينا الإرتيون «الفوضى». يسموننا أيضاً «الحيانة». هكذا تبدو في أعينهم. للمرة الأولى، لا يخطئون النظر. فالحق أننا نعلن فوضانا وخياننا. في ذلك العالم الممغنط بالجيف المقدسة. ولا نكتفي، بل نقنع الحيوش بالحيانة، كما نقول: يعني، نقنعهم بالفوضى أيضاً»⁽¹⁷⁾.

ويتضح مما سبق أن نون الجماعة التي يستعملها أدونيس والتي تعود

بالضرورة على جماعة الشعر، هي حدّ تجسيد الفصل بين الأنا والآخر في مظهراته المختلفة، الأنا الفوضوية، الهدامة، الخالقة، الحاملة برويا تتجدد بتجدد الرائي ذاته، فلا تقع في سوداوية النمط ولا سلطوية الإرث ممارس الرفض الذي يهزّ العالم في لحظة مخاض القصيدة، وتعلن التأسيس من منبر الحرية الإبداعية يقول:

«هكذا نخطط وجودا يجعل الوجود حولنا غريبا، بمحوه، يسلبه الحضور، هكذا نسقط ونغد خلاصنا في السقوط، هكذا نعلن أنفسنا غواة وخائنين. الهاوية تأتي معنا، نعرف ذلك، سنعمّقها، سنوسّعها، سنصنع لها أجنحة من الريح والصو. المكان يقاومنا، الأشياء تقاومنا، الماضي والحاضر يقاومنا، البعيد وحدة معنا، ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعري» (18).

ودهب أدونيس في خطابه إلى أنسي الحاج، إلى تحديد موقف الجماعة المرحلي (*) من التراث. مرفص الأرواء في إحدى رواياه المقدسة لأنه لا يعدو أن يكون جزءا من حضورنا وليس هو حضورنا ذاته، يقول:

«ليس التراث مركزاً لنا. ليس بعا وليس دائرة تحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والبع. وما سواه والتراث من ضمنه، يدور حوله. كيف يريدوننا إذن أن نحضّع لما حولنا؟ لن نحضّع، سظل في توار معه، سنظل في محاذاته، وقبائله، وحين نكتب شعرا سنكون أمناؤه، قبل أن نكون أمناؤه لثرائنا. إن الشعر أمام التراث لا وراءه. فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن... من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين: لا يقدم نتاحهم إلّا صورة الصورة، أما نحن فنخلق صورة جديدة» (19).

وتتضح مما سبق أسس التنظير للنوع الشعري الجديد عند الجماعة عموما وأنسي الحاج وأدونيس على وجه التخصيص، بحيث لم تعد قصيدة النثر مجرد

ثورة شكلية ومضمومية في الحركة الشعرية العربية الحديثة بل هي ثورة جذرية على كل ما سبقها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها، باستقلالياتها ورقبيتها. وحين يعود أدونيس بذاكرته إلى مرحلة تأسيس مجلة شعر وبعث قصيدة النثر كملمع من ملامح تجسيد الحداثة الشعرية، يطرح ثلاثة مبادئ أساسية كانت وراء تشكيل النموذج الجليد بعيداً عن المفاهيم الفرنسية «البرنارية» التي سادت حينها فيقول:

«وقد تبيننا ما اصطللنا على تسميته بـ «قصيدة النثر» انطلاقاً من ثلاثة مبادئ (مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية) أوجدها فيما يأتي:

- * الأول هو أن الشعرية العربية لا تستنفدها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنياً، وأن هذه اللغة تزخر بمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب يتعذر أن نضع لها حداً نهائياً تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية.
- * الثاني هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، نواكب الطرُق والأشكال القائمة على الوزن وتواخيها، مما يعني اللغة الشعرية العربية، وينوعها ويعددها، وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضاً.
- * الثالث هو الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التحارب الشعرية في العالم، وفي وضعها، إبداعياً، على خريطة الإبداع الكوني بخصوصيتها لكن في الوقت نفسه بانفتاحها ولا نهائيتها، تفاعلاً ومقابلةً وحواراً» (20).

من هنا نستطيع أن نقول إن حيل مجلة شعر بتنظيراته وإبداعاته في مجال قصيدة النثر أضحت تمثل جيل الرويا الشعرية الحداثيّة، لأن الحداثة في مظهرها الفني هي رؤيا قبل أن تكون أي تشكّل فني آخر، فالمبادئ الأدونيسية السابقة لا تحسد التحوّل في النظر إلى الموروث الفني و«الإبداعي» العربي وإنما تمثل في تقديره مرحلة انتقال نحو تفعيل الرؤيا إبداعياً عبر قصيدة النثر، فقد كان هذا التحوّل يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير

إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الحديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا. من هنا فإن كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء، وقفز خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء. ومن هنا كانت الرؤيا خروجاً عن الأشكال المألوفة، إلى أشكال محدّدة بقبالية جاهزة. إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة ودخول في أشكال غير معروفة مثلما هي موقف من العالم، وشكل من أشكال الوعي الفني له...» (21).

لهذا نارت نظرية الشعر عند الجماعة على التقسيم التقليدي السلفي للقصيدة العربية حين تنظر إلى العالم نظرة حسية، تُشَيِّئُه تارة وتجزئه تارة أخرى، فلا تعكسه إلّا ظاهرياً من خلال الوصف. في حين تتشكل الرؤيا كمشروع فكري وإبداعي انطلاقاً من مراجعة الثوابت السابقة، فهدم النمط والنموذج وترفض الاحتذاء كسبيل لتحقيق شاعرية معينة، حينها تصبح القصيدة الرؤيا قصيدة لا تتحدث عن العالم بل تتحدث العالم، لأن «القصيدة السلفية تقل العالم مجسماً إلى أشياء، في حين أن القصيدة الرؤيا تكشف العالم في كُليّته الحقيقية، في وحدته الكونية... الشاعر الرؤيوي يكشف الأشياء. وبين الانفعال والاكتشاف مرق أساسي» (22).

إنّ المتتبع لمسار قصيدة النثر عند جماعة شعر، ومن انتسب إليهم في مرحلة الستينيات، يدرك مباشرة أن التنظير السابق حول «القصيدة الرؤيا» قد تجاوز حانه المجرد، وأضحى نظيراً يجد مسوغات تفاعله داخل الصراع الاجتماعي والفكري في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، وهذا ما جعل قصيدة النثر تصطبغ - في تقديري - بالصبغة الأيديولوجية، إيماناً من الشاعر أن الأدب (الشعر) هو تعبير عن أيديولوجيا كيفما تجلّى أو لم تظهر، من هنا تُبَتُّ

الشكل وتعددت الرؤيا التي أسست لها جماعة شعر، وكسب على أساسها أنسي الحاج ويوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط، وظهر تيار حديد من الشعراء لا يميل إلى إثارة الأبعاد الميتافيزيقية بقدر ما يطرح ويصدر لأفكار إيديولوجية وقومية ووطنية ضمن إطار الشكل المتفرد الجديد؛ فانقسمت قصيدة النثر إلى قسمين، قسم يركز على مبادئ الجماعة في ربط النص الشعري بالرؤيا، وقسم ثان يركز على شحن اللغة العادية والكلمة اليومية بالطاقة الشعرية كفارق جوهرى بين كلام الشعر والكلام النثري العادي، وهذا ما اصطلاح عليه جمال باروت «بالقصيدة الشفوية وهي القصيدة التي تطرح تساؤلات الإنسان في المدينة العربية المعاصرة. حيث تلتقط توتر الحياة اليومي، وشرائحها، وصورورها ولحظاتها الإنسانية المستمرة، والأشياء الصغيرة منها ومشاعرها اليومية، لتكون وحدا فنيا لها» (23).

ويذكر باروت أن محمد الماغوط يمثل النموذج الشفوي لقصيدة النثر، خاصة بعد ديوانه «حزن في ضوء القمر» الصادر عام 1959م و«غرفة عمالين الجدران» 1964م، أي بعد مرحلة التنظير الأولى لقصيدة النثر من طرف الحاج وأدونيس، فإذا كان الحاج بديوانه «لن» يعكس الحجاب الرويوي لقصيدة النثر، فإن الماغوط يمثل الجانب الشفوي منها، ومع هذا فهما يشتركان في جانب تخطي الشكل الخارجي للقصيدة العربية (24). ويختلفان في نقاط أساسية يمكن حصرها فيما يأتي:

أولاً: اعتماد قصيدة الرؤيا على الكلمة كإشعاع دلالي مشبع بالمحمولات الفكرية والطروحات الثقافية والعنية، حيث تصبح الحملة مجموعة من الإشارات والعلامات للشفرة التي نحيلنا نحو اكتشاف العالم وفق الذات الشاعرة بعيداً عن الوصف. أما القصيدة الشفوية فعاتيتها إعداد الكلمة العادية التي تلقي طاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها عن الإخبار والوصف والتقرير.

ثانيا: تعتمد قصيدة الرؤيا على الطرح المركب، حيث تتناسل الموضوعات وتتولد الأنساق بين المجرد والحسي، الثابت والمتغير، في إطار بنية شبكية تركيبية مفتوحة لاحتواء بنيات إضافية تفرض حضورها أمام الشاعر، في حين تنطلق القصيدة الشفوية من الطرح الواحد (المفرد) والنسق الفكري الواحد ضمن بنية حيطية تتفاعل كلما راد إشراق الكلمة وتوترها الشعري.

ويكشف محمد جمال باروت هذه الفروق في الثنائية الآتية :

- | | |
|----------------------------|------------------------------|
| - القصيدة الشفوية | - القصيدة الرؤيا |
| - البعد الواحد | - تعدد الأبعاد |
| - الصوت المفرد | - تعدد الأصوات |
| - المناخ الغنائي | - المناخ الدرامي |
| - البنية الخطية | - البنية الشبكية (التركيبية) |
| - الأشياء الصعبة (الحزنية) | - الرؤيا الكنية (الشمولية) |
| - الكلام | - اللغة |
| - حركة الشعور في الكلام | - حركة الرؤيا في الصور (25) |

أما نقاط الاشتراك والتوافق بين القصيدة الشفوية والقصيدة الرؤيا فقد حصرها الدكتور عبد العزيز مواهي في نقاط عديدة نذكر منها ما يأتي:

- * اتحاد اللغة المتداولة وسيلة لتفجير شعرية التقرير .
- * الاستناد على الحس الانطباعي الحسي .
- * البحث عن شعرية النص، والعمل على نفي شعرية الحملة.
- * اكتشاف الشعرية في العالم، لا إضفاء الشعرية عليه (26).

ومن نماذج الماعوط في القصيدة الشعرية في مرحلة الستينيات، نصه الموسوم بـ (الهضبة) والذي استمد ثقافته من الكلام اليومي، وشُحنت كلماته

بطاقات شعرية أبعدته عن الكلام الثري وقرّنته أكثر فأكثر من الشعر المفعم
بالتواترات الغنائية، القريب إلى الغموض، ولكن من دون الولوج إلى متاهات
الرويا وأعماق الذات فقصيدة الهضبة عبارة عن رؤية تلامس الواقع المعيش
للشاعر في إطار حركية المجتمع والوطن، ضمن فضاءات تعبيرية رؤيوية شفافة
ابتعدت عن الإيغال السريالي يقول :

لا تصفني أيها القدر

على وجهي أمتار من الصفعات

ها أنا

والريح تعصف في الشوارع

أخرج من الكتب والحانات والقواميس

مروج الأسرى من الخنادق

أيها المعمر الخفير كالخشخشة

يا من أغريتني بالمروحة بدل العواصف

وبالتقاب بدل البراكين

لن أغفر لك أبدا

سأعود إلى قرّنتي ولو سيرا على الأقدام

لأنشر حولك الشائعات فرور وصولي

وأرغمي على الأعشاب وضاف السواقي

كالفارس بعد معركة منهكة

بل كما تعبر الكلاب المدربة حلقات النار

سأعبر هذه الأبواب والتوالد

هذه الأكمام والهاقات

محلًا كالنسر

فوق غفر العذاري وآلام العمال

باسطاً جناحي كالستونو عند الأصل

بحثاً عن أرض علواء

كلما لامسها كوخ أو قصر

أمير أو متسول

ولبت جماعته في الهواء

كالفرس الوحشية إذا مسها السرج.

أرض،

لم توجد ولن توجد إلا في دلتاري

حسناً أيها العصر

لقد هزمتني

ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق

مكاناً مرتفعاً

أنصب عليه راية امتلامي (27).

ومن خصائص التشكيل الشعري عند الماعوط ضمن إطار القصيدة الشفوية تكثيف الصورة الشعرية ذاتها، بحيث يستطيع المتلقي أن يحدد عن مسألة الموسيقى الخارجية في إطارها التقليدي لأنه وجد السر التشكيلي المتمثل في مجموعة الانفعالات الكبيرة التي تشع من اللغة الشعرية الماغوطية، إنه «يتوجه إلى الحس مباشرة، ويتكئ على مفردات وصور حسية باستمرار، إن التشبيه بكافة أقسامه والاستعارة بلونها، كلها مادية حسية باستمرار في شعر الماعوط... وفي الحقيقة لا يمكن لنا إدراك أبعاد لغة القصيدة الماغوطية، إلا إذا

قرأنا القصيدة كاملة، وهذه حاصية الشعر الرفيع الذي يشكل نسيجاً عضوياً واحداً لا انفصام فيه» (28).

وتتضح هذه اللغة الشفوية في ديوانه «حزن في ضوء القمر» أين يعود بنا إلى المنابع الأولى للشعر، حيث تتفاعل الرؤية الحسية داخل بنية القصيدة لتؤكد لنا إيقاعاً موسيقياً يتسلل إلى نفوسنا، حينها ندرك أن القصيدة الشفوية الماغوطية هي قصيدة «حماهيرية» بامتياز، يمتزج فيها الحزن بالثورة والحرية، يقول:

.. فأنا أسهر كثيراً يا أبي

أنا لا أنام

حياتي - سواد وعبودية وانتظار

فأعطني طفولتي

وضحكاتي القديمة على شجرة الكرر

وصندلي المعلق في عريشة العنب

لأعطيك دموعي، وحبيني وأشعاري (29)

أما قصيدة الرؤيا فتعّد قصيدة الشاعر اللبناني بول شاورول (*) «ووجهك الغياب الأقصى» نموذجاً رؤيويّاً لقصيدة النثر في ذات المرحلة بامتياز، فصد عام 1974م تاريخ صدور «أيها الطاعن في الموت»، أولى مجموعاته الشعرية، يواصل شاورول تشريع كتابته على التجريب والاختصار، منقّباً عن الكنوز والنبائيع والعيوم والأمطار العالية، كاشفاً الآفاق، متابعاً مهمة الشاعر المطلقة في ارتياد الحرية والمجهول، معلّياً الجسور التي تقرب بين الثقافات وجوانب المعرفة. حيث العمل على استحصار اللاوعي كآلية من آليات الكتابة القوضوية المكثفة والمجانية. الأمر الذي يسهم أكثر فأكثر وعن قصدية (إرادية) في غموض وإبهام قصيدة النثر، فقد أصاب لغتها تمكك في العلاقات، بتفريغ

المفردات من دلالاتها المعروفة المألوفة وشحنها بأخرى غريبة غير مألوفة، «فتعربُ التراكيب والصور ويتمض المعنى ويتيهم، وبخاصة أن هذا الشحن يجري تحت هاجسين من هواجس الحداثة وهما التجريب والرؤيا، والرؤيا في قصيدة النثر تنغذى بشكل رئيسي من عالم اللاوعي»⁽³⁰⁾.

يقول بول شاوول:

ثم استدرت

كان وجهك الغياب الأقصى

طاعنا في الليل

كلماتك الأبهدية بين شقوق الساعات

زهرة الجمر على رماد الجفن

لو كان البؤس ينعم بالحنى

لو كان الصدر صفحة السكون

رعدة تخلي الحواشي

يتغرد الموت على عري الحلمات والأسوار

إذا ارتفعت بين لحظات الدم

يتموج السهل تحت ثقل الريش والغناء

ضربة في العلم

يهتز رنين الوادي

ونعم الفجاء

في الأيدي المصلوبة بين النسيان

من سوف يشرق بعد الطوفان

بعد البرقة الأخيرة التي تشعر الحجارة والعروق

بعد ليلة الصيف التي تلمع في كل النجوم

كان وجهك الغياب الأقصى

حتى قلت الفجر الفجر

كل تلفت حجرٌ للذكرى

أهرام الوقت المقطوع

لو تدخل ملاحمي الجدران

(حتى تنفجر الغصة)

(حتى أهر على ضفة الثانية كالوداع)

عري يهبط طلوع الأساة

آه ! يا حارس العيث

بذ لدغدغ لمر البحر

جسد يحفظ الحضور

عندها عبرت أحد الفصول

وأغلقت عليك..... (31)

لقد أحالنا الصر السابق إلى مقارنة مستوي التشكيل الرؤيوي عند بول شاول، فهو الشاعر الإشكالي والمثير للجدل منذ ظهوره في بداية السبعينيات، حيث رفض الدخول في عباءة الآخرين أوفي عباءة النقد المؤدلج حينها، وما زال يرفض الاستسلام للمعايير الجاهرة. كما يرفض الاستسلام لغواية الإعجاب، لذلك كانت تجربته الشعرية، في تقديري، عبارة عن مقترحات جديدة للنقصيدة المعاصرة المتشكلة في إطار قصيدة النثر؛ من خلال العمل على التدمير البنوي للنقصيدة التقليدية، وتدمير اللغة المركبة للتشكيل التقليدي ذاته، ومع هذا وذاك يصّر علي تدمير الذات بمعنى التجاوز المستمر لها، ومعني التجريب الذي لا يتوقف، إنه التجريب المبني على فلسفة الحداثة المستمر بحثاً

عن المجهول، أو طلباً للحرية التي لا تحدّها حدود النقد، لأنّ النقد مطلق والشعر سبي، ولذلك فهما لا يلتقيان وفق مبادئ الكتابة الجديدة.

ويتضح مما سبق أن الشاعر وفق الرؤيا «الشاوولية» يجب أن يبحث دائماً في كيمياء الشعر وأحلام اليقظة الماورائية، ووعيه التصوفي، وكتابة كل ما يخطر على باله وتدويعه في كل لحظة حتى لا يعاني من الإخفاق الشعري، لأنه القادر على إعادة خلق كينونة الأشياء، وتحويل الزمّن إلى إبداع شعري، به يتنصر على فنائه الذاتي كإنسان.

وقد تحلّت هذه الرؤيا في الكتابة عبر مساره الإبداعي إلى غاية دواويعه الأخيرة حيث يقول في ديوانه «موصلة الدم».

وتتظر مقاراً يهجر الصخور

وتتظر طفلاً يزيل الحدود بين الطينور والطحين

الحديد والليلك بين الحجر والحمامة

وتتظر فصلاً تشر حريرتها في السايح والأمطار

والهواء (32)

ويتضح التحطيم البيوي لنمط القصيد العربية التقليدية، بل حتى لتحارب الشاعر في ميدان قصيدة النثر نفسه، من خلال ديوانه الموسوم: «كشهر طويل من العشق» أين عمد شاوول إلى تقسيم الديوان تقسيماً رؤيويّاً بابعاً من ذاته الراضة للأغموذج الشكلي حتى في دواويعه السابقة، فقد تألّفت المجموعة من أربعة أقسام. القسم الأول يحتوي على عشرة مقاطع. والقسم الثاني بعنوان «نساء» يحتوي على ثلاثين مقطعاً. والقسم الثالث بعنوان «أحوال الجسد» يحتوي على ثلاثة مقاطع ذات عناوين: توابع الجسد، بلادات الجسد، الصوء. والقسم الرابع بعنوان «المطر القديم» يحتوي على ثلاثة مقاطع.

في هذه المجموعة يتفاعل دور الشاعر ويتسع موعلاً في التجربة من

المتاهي في الصغر إلى المتاهي في الكبر. كأنه يمسح روحه بزيت الشوق والصعب لاغيا ما يقف حائلا بين العشق وفكرة العشق، بين الرغبة والفكرة الرغبة، بين الحسد وفكرة الحسد، ويشتعل بولعه وخيله وشبهه وقداسته، بجحيمه ورماده، وقهره وحقدّه، وحنانه وقسوته. وذلك في نفس ملحمي وقريبة لا تستكين ولا تهدأ، تتحسّس الأمكنة وتتشمم كل ما يعبق ويفيض ويتجلى في عاصفة وحدانية لا تبقي ولا تذر.

إن هذه المجموعة التي تتميز بلغة ناضجة وجريئة ومجازفة، تجعل المثقلى يعيشها ويتحسها بجميع حواسه في العين والأذن والأنف والجلد واللسان، فيتشهى يلهث في متابعة إروسية تلهب العين والخيال معا، يقول:

يا صاحبات مشرقة من الأبد إلى الأبد على مصارب

الدم والكلمات

يا صاحبات الأحصنة الطائرة من الشرابين

يا صاحبات الأرض الواحدة والرمز الواحد والموت

الواحد

ترتعش لحظة وتلاشى في موكب النحاس

يلمع البلور المغرّ

تتصّج نعمةً بغياها (33)

الهوامش

(*) كان ذلك في 31 يناير (جانفي) 1957، بعد ستين من عودة يوسف الخال من أمريكا التي كان سافر إليها في 1948، وتشكيل مجلة شعر وصحبة أدونيس وحليل حاوي وبذر العظمة.

بظر، حبر بك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1986، ص 72

(**) لتدقيق التاريخ فقط أذكر أن أدونيس كان قد نشر هذه المقالة في العدد 14 من مجلة شعر ربيع 1960.

(1) بثات، كمال. شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 ص 203.

(*) يرس، سانت جون (Perse، Saint John) ولد في قوادلوب يوم 31 ماي 1887 وتوفي في جزيرة جيوب الفرنسية يوم 20 سبتمبر، 1975، بظر

- Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française، art (Saint-John)

(2) بظر، الخاج، أنسي ديوان «الذئبية»، ط1، بيروت 1960 ص 5-15.

(3) مومي، عبد العزيز. قصيدة النثر من الأسس إلى المرحمة، ص 121

(4) مومي، عبد العزيز. قصيدة النثر من الأسس إلى المرحمة، ص 122

(5) بظر، حبر بك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 77، 78.

(6) أبو جهقة، تحليل الحداثة الشعرية العربية، ص 134.

(7) سلام، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 7.

(8) القمود، محمد عبدالرحمن الإيهام في شعر الحداثة، ص 154.

(9) المرجع نفسه، ص 155.

(10) نفسه، ص 156.

(11) Princeton Encyclopedia of poetry and poetics. enlarged ed. princeton university press. 1974) p.664

نقلاً عن ديب، محمد. قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرائد العربي، مجلة الطريق، العدد الثالث، سبتمبر، بيروت 1993

- (12) الصبيح، محمود إبراهيم. قصيدة النثر وتحويلات الشعرية العربية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003، ص 307.
- (13) سلام، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 8.
- (14) الحاج، أنسي. مقدمة ديوان «الن» ص 12.
- (15) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، الجزء الثاني، ص 605.
- (16) Bernard, suzan. le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, paris 1959 p 763.
- (17) أدونيس. رمز الشعر، ط6، مريدة ومنفعة، دار الساقي، بيروت، 2005 ص 320.
- (18) المصدر نفسه، ص 321.
- (*) هذا الموقف المطروح به في هذه الرسالة، هو موقف مرحليّ يعبر مع سير النظرة الخاصة إلى التراث لدى الجماعة في مرحلة تسميات وما بعدها، حيث أصبح بحث في التراث بفهم الجماعة، رغبة منها في التعرف على الشاد والتعريف به وصولاً إلى الحديث والحداثة.
- (19) أدونيس، زمن الشعر، ص 321.
- (20) مجلة الآداب (البيرونية) «حوار مع أدونيس حول مجلة (شعر) وقصيدة النثر»، العدد 9/10، سنة 2001 ص 47.
- (21) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص 53، 54.
- (22) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص 57.
- (23) المرجع نفسه، ص 90.
- (24) نفسه، ص 92.
- (25) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص 97.
- (26) يظفر مواني عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 123.
- (27) دناعوط، محمد. الديوان، دار العودة بيروت، ط 1، د 1، ص 323-325.
- (28) حسنة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1981، ص 66.
- (29) الدغوط، محمد، حزن في ضوء القمر، دار العودة بيروت 1973، ص 25، نقلاً عن وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص 74.
- (*) بول شاورول، شاعر لبناني ولد عام 1948، كتب قصيدة النثر منذ بداياته الأولى وتكرر بيعته

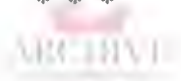
الهاربة من نموذج التشكيل المعجمي، من أعماله. أيها الطاعن في الموت، أوراق العائب، معاد الأحوال، منديل عطيل.. الخ

(30) القعود، محمد عبدالرحمن. الإتهام في شعر الحديثة، ص 164.

(31) شاوول، بول. ديوان «أيها الطاعن في الموت»، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981 ص ص 51-57.

(32) شاوول، بول. بوحلة الدم، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان 2004 ص 10.

(33) شاوول، بول. كشهر طويل من العشق، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2001، ص 21.



العجيب والعجائبي

مفر في تجايد المصطلح

الخامسة علاوي

ملخص:

تسمى هذه الدراسة إلى البحث في حقيقت مصطلح (العجيب) في الثقافة العربية قصد ضبط الجهار الاصطلاحي والمفاهيمي لنوع خاص من الأدب هو الأدب العجائبي، وذلك من خلال رصد - بحسه على الأقل في تقديرنا - شاملاً لكل الحدود المتاخمة للعجائبي، بما هو المصطلح النقدي القادر على استيعاب كل الدلالات التي يحملها مصطلح «le fantastique».

1 - العجيب في المعاجم العربية والأجنبية:

1-1/ العجيب في المعاجم العربية:

يحيل الجذر اللغوي (ع ج ب) على أصليين صحيحين العُجْب والعَجَب؛ «يدل أحدهما على كثر واستكثار للشيء»، والآخر خِلقة من خِلَق الحيوان، فالأول العُجْب وهو أن يتكرر الإنسان في نفسه، تقول هو معجَب بنفسه، وتقول من باب العَجَب: عَجِبَ يَعْجَبُ عَجَباً وأمر عَجِيب؛ وذلك إذا استَكْبَر واستَعْظِم⁽¹⁾، فصار يُعْجَب منه ومثله العُجَاب أما العَجَاب بالتشديد فأكثر منه⁽²⁾.

وذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي [ت 175هـ] إلى التفريق بين العجيب والعجاب قائلاً: «أما العجيب فالعجب، وأما العجاب فالذي حاوز حد العجب، مثل الطويل والطوال، وتقول هذا العجب العاجب أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب»⁽³⁾، وإنما يكون التعجب كما قال صاحب المصباح «على وجهين: أحدهما ما يحمد الفاعل ومعناه الاستحسان والإخبار عن رضاه به، والثاني ما يكرهه ومعناه الإنكار والذم له؛ [ففي الاستحسان يقال: أعجبنى] بالألف، وفي الذم والإنكار [عجبت]»⁽⁴⁾ «وَزَانُ تَعَبْتُ»⁽⁴⁾ كما نقل الفيومي عن بعض النحاة «التعجب انفعال النفس لزيادة وصف في المتعجب منه، نحو ما أشجعه»⁽⁵⁾.

و«أمر عجاب وعجَاب وعَجَب وعجب وعَجَبٌ عاجِبٌ وعُجَابٌ، على المبالغة يؤكد به»⁽⁶⁾، وفي السري (أَجْعَلُ الآلهةَ إلهًا واحدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ)⁽⁷⁾، قال صاحب تفسير الخلالين: «إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ»⁽⁸⁾، وإلى مثله ذهب القرطبي في تفسيره مصيفاً «وفراً السُّلَمي عُجَابٌ بالتشديد والعجاب والعجَاب والعجب سواء (...) وقال مقاتل: عَجَابٌ لَعَةُ أَزْدَ شَنْوَاءَ»⁽⁹⁾، وقد نقل عن المرء [ت 206هـ] قوله في العُجَاب: «هو مثل قولهم رجل كريم وكرام وكرّام، وكبر وكرار وكبار، وعجَابٌ بالتشديد أكثر من عُجَابٍ»⁽¹⁰⁾، كما قال الرمحشري [ت 528هـ] في تفسير قوله تعالى (إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ) «أي بليغ العجب، وقرئ العجَاب بالتشديد كقوله تعالى (مَكْرًا كَبَارًا)، وهو أبغ من المخفف ومثله كريم وكرام وكرّام»⁽¹¹⁾، وإنما يعني العجب عنده «روعة تعري الإنسان عند استعظامه الشيء»⁽¹²⁾ وهو التعريف ذاته الذي أورده أبو البقاء الكفوي [ت 1094هـ] في مادة (عجب) بكل جزئياته دون الإحالة على الرمحشري، مبيناً أن العجب من الله إنما يكون على سبيل الفرض والتخييل، أو على سبيل الاستعظام اللازم للعجب وهو نفسه الذي أورده الزمخري في معرض تفسيره للآية ﴿بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ﴾⁽¹³⁾. وإنما اكتفى الكفوي في كليته بإضافة عبارة «وفي القاموس العجب من الله الرضى»⁽¹⁴⁾ إلى ما قاله الزمخشري.

وإنّ منحاً إحصائياً لمادة (عجب) في القرآن الكريم، بمساعدة المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم⁽¹⁵⁾ والمعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم⁽¹⁶⁾ أفرز لنا أن مادة (عجب) جاءت في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، فتارة جاءت مصدراً (عَجِباً) نائباً عن صفة عجب، وإنما يوضع المصدر موضع العجيب للمبالغة⁽¹⁷⁾، وتارة فعلاً (يعجبون، تعجب، عجبنت، يُعجب...) وتارة أخرى يصرّح بالصفة فتأتي على صيغة عجب أو عجاب، وهي لا تخرج - على تباين صيغها - عن خمس دلالات يوضحها الجدول التالي:

نوع العجب	اسم السورة	رقمها	الآية
عجب الاستحسان	البقرة	221	﴿وَلَا مَظْهَرَ لِمُؤْمِنٍ خَيْرٍ مِنْ مُشْرِكٍ وَلَوْ أَنَّهُمْ كَانُوا يَظُنُّونَ...﴾ ﴿وَلَعَبْدُكُمْ مِنْكُمْ خَيْرٌ مِنْ مُشْرِكٍ وَلَوْ أَنَّهُمْ كَانُوا يَظُنُّونَ﴾.
»	المائدة	100	﴿قُلْ لَا يَسْتَوِي الْخَبِيثُ وَالطَّيِّبُ وَلَوْ أَنَّهُ كَانَ كَثُرَ الْخَبِيثُ...﴾.
»	التوبة	55	﴿فَلَا تُعْجِبْكَ أَمْوَالُهُمْ وَلَا أَوْلَادُهُمْ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُعَذِّبَهُمْ بِهَا...﴾.
»	التوبة	85	﴿وَلَا تُعْجِبْكَ أَمْوَالُهُمْ وَلَا أَوْلَادُهُمْ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ أَن يُعَذِّبَهُمْ بِهَا فِي الدُّنْيَا...﴾.
»	الأحزاب	52	﴿... وَلَوْ أَنَّهُمْ كَانُوا يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ لَمْ يَكُنْ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا...﴾.
»	الحديد	20	﴿... كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ...﴾.
»	المتافقون	04	﴿إِذَا رَأَوْهُمُ تَعَجَّبُوا بِأَجْسَادِهِمْ...﴾.

نوع العجب	اسم السورة	رقمها	الآية
عجب الإنكار	الأعراف	63	- ﴿أَوْعَجِبْتُمْ أَنْ جَاءَكُمْ ذِكْرٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَلَى رَجُلٍ مِنْكُمْ لِيُنذِرَكُمْ وَلِتَتَّقُوا وَلَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾.
"	"	69	- ﴿أَوْعَجِبْتُمْ أَنْ جَاءَكُمْ ذِكْرٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَلَى رَجُلٍ مِنْكُمْ لِيُنذِرَكُمْ وَاذْكُرُوا إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِنْ بَعْدِ قَوْمِ نُوحٍ...﴾.
"	الصفافات	12	- ﴿بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ﴾.
"	هود	73	- ﴿... قَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ...﴾.
"	ص	04	- ﴿وَعَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ﴾.
"	ق	02	- ﴿بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ﴾.
العجب الشديد	الصفافات	12	- ﴿بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ﴾.
"	ص	05	- ﴿أَجْعَلِ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾.
عجب الغرابة	يونس	02	- ﴿أَكُنْ لِلنَّاسِ عَجَبًا أُنْزِلَ فِيهِ مِنْ رَحْمَتِ رَبِّكَ إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾.
"	هود	72	- ﴿قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْثِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾.
"	الرعد	05	- ﴿إِنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَإِذَا كُنَّا تُرَابًا إِنْ أُنْفِثْنَا مِنْ مَجْغَرَتِ رَبِّكَ إِنْ أُنْفِثْنَا مِنْ مَجْغَرَتِ رَبِّكَ إِنْ أُنْفِثْنَا مِنْ مَجْغَرَتِ رَبِّكَ...﴾.

الآية	رقمها	اسم السورة	نوع العجب
- ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا﴾.	09	الكهف	"
- ﴿... وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا﴾.	63	الكهف	"
- ﴿أَفَمِنْ هَذَا الْحَدِيثِ تَعْجَبُونَ﴾.	59	النجم	"
- ﴿قُلْ أَوْحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِنَ الْجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا﴾.	01	الحن	"
- ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾.	204	القرة	عجب السرور
- ﴿... وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كُرُوكُكُمْ﴾.	25	الثوبة	"
- ﴿فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سَوَاقِهِ يُعْجِبُ الزَّرَّاعَ﴾.	29	الفتح	"

وللتذكير فقد نابت ألفاظ أخرى في القرآن الكريم (الإمر والأد) (18) عن مادة (عجب)، دون أن تخرج عن المعاني المبسطة في الجدول أعلاه، كما لم تعدد الحقل الدلالي الذي احتضنت به مادة (عجب)، هذا الحقل الذي يمكن اختزاله في التغيير النفسي، أو الحيرة والدهشة التي تعترى الإنسان عند استعظامه الشيء أو إنكاره ما يرد عليه من الأمور، وهو المعنى الذي لم يفرد القرآن باصطناعه، بل تسرب إلى المعجمات العربية التي راحت تصوغه صياغات مختلفة كما أشار إلى ذلك إبراهيم صدقة (19).

وقد تلقف الزجاح [ت 113هـ]، صاحب معاني القرآن، هذا المعنى ناقلاً إياه إلى كتب اللغة وذلك حين قال: «أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقبل مثله قال: قد عجبْتُ من كذا!» (20)، وهو المعنى الذي

كان قد سبقه إليه أبو عبدالله محمد بن الأعرابي [ت 662هـ] وذلك حين يُقَل عنه أنه قال: «العَجَب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد» (21). علماً بأن العَجَب كالْعَجَب محرّكة كما نصّت على ذلك جلّ المعجمات العربية.

وإلى نحوهما نحا ابن سيده [ت 854هـ] وذلك حين صاغ تعريفه للعَجَب والعجب بقوله: «العَجَب والعَجَب إنكار ما يرد عليه لقلة اعتياده» (22)، هذا التعريف الذي تناقلته معظم المعجمات العربية القديمة منها والحديثة لأهميته ؛ ذلك أن صاحبه اختزل بلفظة (إنكار) حقلاً دلالياً قائماً بذاته، تدل كل مفردة على انفعال النفس حال تلقي العجيب، والإقرار بموقف المتلقي الذي لا يتعجب من الأمر المألوف وإنما من غير المعتاد رؤيته، إذ يسقط تعجبه للأُنس وكثرة المشاهدة على حد تعبير القزويني (23).

ولم يقف حدّ العجب عند موضوعتي (الإنكار وقلة الاعتقاد) اللتين خصّه بهما ابن سيده بل أضيف إليه قضا، دلالي حديد انتهى فيه الراغب الأصفهاني [ت 205هـ] إلى أن «العجب والتعجب حالة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء»، ولهذا قال بعض الحكماء: العَجَب ما لا يُعْرَف، ولهذا قيل لا يصح على الله التعجب إذ هو علام العيوب لا تحفى عليه خافية، يقال عَجِبْتُ عَجَباً ويقال للشيء الذي يتعجب منه عَجَب، ولَمَّا لم يُعْهَد مثله عجيب...» (24).

وعليه نحسب أن ما ذكره الزبيدي في (تاج العروس) (25) من تعريف الراغب الأصفهاني ليس إلا تفصيلاً لما جُمِل في حد الراغب السالف الذكر، الذي تُرجّح أن يكون أصلاً لما أورده القزويني في كتابه (عجائب المخلوقات وعرائب الموجودات) في حد العجب. هذا الحد الذي تناقله كثير من اللاحقين على أنه حد القزويني للعجيب، غير أننا برحومنا إلى كتاب القزويني وجدنا أن الرجل لم يكن إلا ناقلاً أميناً لحد عزاه هو إلى جماعة بمهولة الهوية وذلك

بقوله: «قالوا: العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه» (26).

وترسيخاً منه لهذا التجميع نوكد بما لا يدع مجالاً للشك أن حد الرغبة هو أقدم حد عرف فيه العجب بوصفه حالة عارضة للإنسان لا تلبث أن تزول بأسس العجب، وأن التعجب لا يقع إلا مما لم يعهد ولم يُعرف سببه. وليس هذا فحسب بل إنه بقليل من التبصر نقطع الجزم بأن حد الرغبة كان المتكأ الذي اتكأ عليه كل من تصدى لحد العجب بعده وعلى رأسهم ابن الأثير [ت 136هـ] الذي أورد تعريفه صاحب اللسان (27) والجرجاني [ت 618هـ] الذي عرّفه في كتابه (التعريفات) مصيباً إلى حد الرغبة مقوماً آخر وذلك حين قال: «العجب هو عبارة عن استحقاق الشخص رتبة لا يكون مستحقاً لها، وتغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله» (28)، بقوله: (تصور استحقاق الشخص رتبة لا يكون مستحقاً لها) هو على سبيل التخيل والفرس ورغم ذلك يحدث التعجب وتعمل النفس لاستعظام الأمر، وإن كان غير حادث بالفعل، وهو أمر انفرد صاحب التعريفات بالنص عليه.

وعودة منا إلى ما ورد في حد العجب ضمن كتاب (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) من قول القزويني (قالوا) عارياً ذلك إلى جماعة بمهولة، وبإعمال القليل من الفكر في المسألة ندرك أن في كلام القزويني نقلاً لاعتراف صراح بإجماع جماعة على تعريف العجب بما روى.

وبمقارنة هذا بما ورد في تاح العروس من قول الزبيدي - المنصوص عليه في الهامش رقم 25 - ندرك أن المقصود بجماعة القزويني إما هو جماعة أهل الثقة، وأن الحد الوارد في كتاب القزويني إنما هو حدٌ يجمع عليه من قبل أفرادها ومن الأهم، فصار حجة قطعية لا يجوز إهمالها، ولا الخروج عن مقتضاها.

وأما تذييل الزبيدي لعبارة (ونقل شيخنا...) بقوله (قال الراغب) فقد أسلفنا الحديث عنه. وعلى ذكر الراغب فإن ضياء الكعبي في كتابها الموسوم بـ (السرمد العربي القديم) تذكر بأن الراغب يحدد «العجيب بأنه هو التعجب»⁽²⁹⁾. ويتصفح مصنف الراغب ألفينا العجب والتعجب عنده «حالة تعرض للإنسان عند جهل سبب الشيء...»⁽³⁰⁾، بينما ألقيا العجيب عنده «ما لم يُعهد مثله»⁽³¹⁾، وليس الأمر الذي يتعجب منه كما شاع عند معظم المعجميين العرب.

ولم تكن ضياء الكعبي بهذه الملاحظة بل أضافت أن ابن منظور اشترك مع الراغب في تعريفه للعجب والتعجب والعجب، مؤكدة أن المادة المعجمية عند ابن منظور أوفر وأغنى.

وإننا لسنعرب من الدكتور ضياء الكعبي هذه المقارنة بين المادة المعجمية لمادة (عجب) بين المصنفين، بل لا نرى مجالاً لمقارنة أصلاً؛ لأن معجم (لسان العرب) استوعب مادة سابقه؛ إذ جمع فيه صاحبه من الألفاظ ما تفرق، وما عرّب منها وما شرق فكان معجماً موسوعياً، أما كتاب الراغب فما هو إلا جامع لعرب مفردات القرآن لا غير.

وبعد هذه الرحلة المعجمية المضنية والشاقة في فلك (مادة عجب) نحط الرحال مؤقتاً على تخوم مملكة العجيب، متجهين إلى أن العجيب هو الأمر المتعجب منه أو «هو ما يدعو إلى العجب»⁽³²⁾. وأن العجب والتعجب هو «انفعال يصيب المرء عند استعظام الشيء»⁽³³⁾، وقد أطلق على هذا الانفعال تارة حيرة، وتارة روعة، وتارة أخرى حُدّد بالإنكار. وهو في كل الأحوال تغير حادث لرؤية الأمر العجيب؛ وهو «ما حرج عن حد أشكاله وبظائره»⁽³⁴⁾ كما يعرفه الزمخشري. والاستعجاب هو فرط التعجب، وأما (عجبية) فهي لفظة لم نلاحظ حضورها في المعجمات التراثية إلا في (المحكم والمحيط الأعظم) وذلك في قول صاحبه: «وجمع العجب أعجاب (...)»

والاسم العجيبة والأعجوبة»⁽³⁵⁾، ولم تخرج دلالتها عن الآية الخارقة للعادة، والمعجزة سواء أكان ذلك في معجم المصطلحات الأسطورية⁽³⁶⁾ أم في قاموس الكتاب المقدس⁽³⁷⁾، بل في تفسير الكشف ذاته⁽³⁸⁾.

وإيماناً منا بلزوم الوقوف على جلّ الألفاظ الخافة بالحقل الدلالي للعجيب والعجائبي، ومحاولة منا للتقصي وتبج المفاهيم التي نسعى إلى توطيفها لاحقاً في هذه الدراسة، رأينا أن نقف على بعض المفاهيم المحاورة للعجيب معجماً ودلالياً والتي منها (الخارق) و(الدهش).

أ - الخسارق:

يقطن (الخارق) نفس الحقل الدلالي الذي يستغرقه (العجيب)؛ ذلك أن الخارق اسم فاعل مشتق من الفعل **خرق** تدور مادته حول أصلين: **الخرق** و**الخرق**، هذا الأخير الذي يعني «التحير»⁽³⁹⁾ و«الدهش من الفرع أو الحياء، وقد أخرقته أي أدهشته، وقد حرق بالكسر، حرفاً فهو حرق: دهش، وخرق الطيبي: دهش فلتصق بالأرص ولم يقدر على الهوص، وكذلك الطائر إذا لم يقدر على الطيران جزعاً، وقد أخرقه الفرع فخرق...»⁽⁴⁰⁾. قال الخليل: «الخرق شبه النظر من الفرع (...) وخرق الرجل بقي متحيراً من هم أو شدة»⁽⁴¹⁾.

فالمادة على ما رأينا حائمة حول حمى الحمرة والدهشة المتولدة من موقف مفاجئ، وهي بذلك لم تخرج عن دائرة العجيب، وربما هذا ما جعل سعيد علوش يختار الخارق مقابلاً عربياً لـ «merveilleux» وذلك في معرض تحديده لمعنى فانتاستيك⁽⁴²⁾ غير آية بالترجمات الأخرى وباللبس الناجم عن تداخل المصطلحات المترجمة إلى العربية؛ إذ إن هناك من ترجم «fantastique» بالخارق وسمي الأدب الذي يشتغل على الخارق بأدب الخارق كما سنبين ذلك لاحقاً.

وإن كان معنى الخارق في اصطلاح أهل الأدب تحول إلى كل ما هو «مخالف للعادة ولنظام الطبيعة»⁽⁴³⁾، وقد «يشكل إعجازاً فكرياً، خيالياً، أو غيبياً بالنسبة إلى ما يقدر الإنسان على إنجازه عادة وفي عصره بالذات. إذ لكل عصر حواره، ووقائعه وأساطيره التي تتمثلها وتخترق وعيه بما تصوره وكأنه وعي أرفع أو سقف أعلى من السقف المعرفي السائد»⁽⁴⁴⁾، وهو على مراتب «معجزة إن قارن التحدي، وإن سبقه فأرهاص، وإن تأخر عنه بما يحرحه عن المقارنة العرفية فكرامة فيما يظهر، وإن ظهر بلا تحدٍّ على يد ولي فكرامة له، أو على يد غيره فسحر أو معونة أو استدراج أو شعبة أو إهانة كما وقع لمسيلمة الكذاب»⁽⁴⁵⁾.

وربما لأجل هذا جعل بعض الباحثين «الحقل الدلالي الذي يشمل العجيب يسع المعجزات والخوارق وكل ما هو نادر وغير مألوف ويولد الالدهاش والاسهار ويخلق الخيرة أمام ما يحدث أمام الكائن البشري بسبب عجزه عن فهم ما يقع في حيزه من آيات وعجائب»⁽⁴⁶⁾، بينما جعل البعض الآخر المعجزة خارج هذه الدائرة، ومن هؤلاء جيماريه (Gimaret) الذي يذهب إلى أن المعجزة «ليست من نوع العجيب المدهش، وإنما هي خرق للعادة، المقصود بذلك حصول شيء استثنائي دال مخالف للقوانين العادية للعالم الواقعي، في حين أن عالم العجيب المدهش «le merveilleux» يخضع كلياً لقوانين مخالفة تماماً لقوانين العالم الواقعي»⁽⁴⁷⁾.

ونحن إذا سلمنا جديلاً بأن بعض الخوارق وكل ما هو نادر وغير مألوف هو ضمن دائرة العجيب يصعب علينا التسليم بأمر المعجزة؛ لأن المعجزة على ما أثبتنا سلفاً تحت مصطلح (عجيبة) لا تقف عند حدود الالدهاش والإعجاب وإنما تتعدى ذلك إلى وجوب التصديق والإذعان للمعجز؛ ذلك أن ماهيتها تختلف عن ماهية الخوارق الأخرى من حيث إنها حادثة لا تقع إلا بتدخل قوى علوية لسد الفراغ الموجود بين الوجود المادي العقلي وبين الإمكان

المتافيزيقي، لئلا تمنح للعادي والواقعي مظهرهما المتعالي في إطار سببية معينة هي الإعجاز الإلهي، ماهيك عن الوظيفة المعرفية الكبرى التي تؤديها والتي وصفها أركون بأنها «لا يحاط بها»⁽⁴⁸⁾، لأنها على حد طرحه «ليست إلا تجلياً للعقل العلوي المتعالي الذي لا يمكن سبره»⁽⁴⁹⁾.

أما عن موقف المتلقي من باقي الخوارق فإنه قد يقف عند مجرد الانبهار والاندعاش؛ لأن غايتها هي تدمير سكونية العالم الطبيعي الثابت والمتماسك.

هذا عن مدى صلة مفهوم الخارق بالمعجزة التي نأنف من أن تُدرس ضمن دائرة العجيب حفاظاً على خصوصيتها الدينية من جهة، ولأن العجيب بات يُنظر إليه على أنه يقع «داخل دائرة العقائد الخرافية والأدب الشعبي أي ضمن مستوى من الفعالية الثقافية المتدنية الخاصة بالأطفال والجدال والشعوب المتخلفة»⁽⁵⁰⁾. وهو ما دعا المسيحيين إلى الدعوة إلى بلورة مصطلح الخارق للطبيعة «le surnaturel» وإما كان المكر المسيحي يشد من وراء ذلك هدفين اثنين:

أولاً: «أن يحدث القطيعة مع الحكايات الخرافية والشعبية التي تولد استخداماً (خافياً) وغير متماسك ومحابياً لمفهوم العريب المدهش (أو الساحر).

وثانياً: محاولة الارتفاع والتوصل إلى عقلانية عليا وتماسك عقلاي يتطلبه الإيمان ثم التوصل إلى وقائع غير عادية (أو فوق طبيعية) لا علاقة لها بالمجرى الطبيعي للأشياء»⁽⁵¹⁾.

وقد ترجم العرب المسيحيون مصطلح «surnatural» إلى «فوق الطبيعي» وهو تعبير لا يفي بالعرض على رأي لويس غارديه الذي يرى ألا تطابق بين العجيب «merveilleux» و«surnatural»، وهو ما يلخصه قوله:

«كان رأبي ولا يزال هو التالي: إنَّ الفوق الطبيعي هو عالم الله، رنه الله بحد ذاته، إنه القيوم، الحق، إنه عالم اللاهوت. أما العجيب المدهش فربما كان قبل كل شيء إسقاطاً بسيكولوجيا للروح البشرية (...) إن العلاقة التي تربطنا بعالم العجيب والغريب ليست هي نفسها التي تربطنا بعالم اللاهوت(*)». ومن الصعب جداً أن نعبّر هنا بدقة عما نشعر⁽⁵²⁾.

والحقيقة أن ما ذهب إليه لويس غارديه فيه جانب كبير من الصواب لأن مصطلح «surnatural» حين أنتج كان يقتصر على محمول محدد، ثم أُخرج عن محموله عبر شحنة بدلالات جديدة، قد تظهر لأول وهلة أنها بعيدة عن المعنى المبسوط في المعاجم، لكننا مائتاً ندرك أن المصطلح ما يزال يحافظ على الكثير من ظلال المعنى المعجمي لاسيما وهو يعني اصطلاحياً كل ما هو خارج عن المؤلف والمعتول وبشكل إيجازاً مكرراً جالياً أو عيباً بالنسبة للإنسان⁽⁵³⁾، ويقف منه المتلقي موقف الخائل المتردد.

ب - المدهش (le féérique):

ترحم رضاء بن صالح «mrveilleux» بالمدهش⁽⁵⁴⁾، في حين ترجمه هاشم صالح أثناء ترجمته لكتاب محمد أركون (الفكر الإسلامي - قراءة علمية) بـ (العجيب المدهش أو الساحر الخلاب) مردفاً إياه بهذا التعليق: «هذه هي الترجمة التي اخترناها لكلمة «merveilleux» الفرنسية، وفي معظم الأحيان أثبتنا تعبير العجيب المدهش فقط وأحياناً قليلة أردفناها بتعبير (الساحر الخلاب) لتوضيح المفهوم أكثر»⁽⁵⁵⁾ ولم يكف بهذا بل راح يؤصل لمعنى الكلمة في القواميس الفرنسية قائلاً: «جاء في قاموس روبرت الفرنسي كتعريف للكلمة ما يلي: الشيء الذي يُدهش جداً، الخارق للعادة، الفوق الطبيعي، الساحر، المعجز، الفخم، الرائع، الذي يفوق التصور»⁽⁵⁶⁾، وكأنه يريد القول أن واحداً من كل هذه المقابلات العربية لا يمكن أن يساوي في دلالاته دلالة كل

هذه الألفاظ مجتمعة فأبى إلا أن يختار مقابلاً عربياً ثنائي التركيب لعله يفى بالمعنى المطلوب المرعوب، إضافة إلى الرغبة في المحافظة على الدلالة المتاحة في المعاجم الفرنسية لكلمة «merveilleux». وفي المقابل كان رضاء بن صالح أكثر فطنة حين اختار المقابل العربي (مدهش)؛ ذلك أنه لم يخرج باختياره عن الحقل الدلالي الذي تدور في فلكه كلمة «merveilleux». لأن المدهش في اللغة العربية من الدهش و«الدهش مثل الخرق»⁽⁵⁷⁾، والخرق كما أسلفنا هو التحير، يقال: «دهش الرجل بالكسر دهشاً تحير»⁽⁵⁸⁾. ويقابل المدهش في الفرنسية مصطلح (le féérique) الذي يعني كل «ما هو متعلق بعالم الجنيات العجائبي»⁽⁵⁹⁾، وقد يعني أيضاً «العرض الذي يتدخل فيه العجيب، السحر، والكائنات فوق الطبيعية»⁽⁶⁰⁾ ومه حاءت عبارة «Conte de fées» أي «القصة العجيبة التي تتدخل فيها الجنيات»⁽⁶¹⁾ لتدبر رضى الحكيم «حارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمال وللماص»⁽⁶²⁾ على حد تعبير لويس فاكس. فحكايات الجنيات تقوم على اصطاع السحر والاستعانة بالجن والعفاريت؛ لأنها تحدث في عالم سحري مدهش يكون السحر فيه هو القاعدة، وفوق الطبيعي فيه ليس غريباً وليس مدهشاً؛ لأنه يشكل مادة العالم المدهش وقانونه وبيئته كما يشير إلى ذلك روحه كايو⁽⁶³⁾، إذن فعالم المدهش عنده «هو عالم عجيب يضاف إلى العالم الحقيقي دون أن يدمر التحامه»⁽⁶⁴⁾. وربما هذا ما جعل ألبير يس يعتبر حكايات الجنيات «تسلية على هامش الواقع، بعيدة عن تجديد عاطفة الوجود العميقة ممزقة تفاحة الواقع بإشراقه تحوّل شكله»⁽⁶⁵⁾، وذلك من خلال الرواية المغايرة التي يحملها فوق الطبيعي الذي يعتبر النواة البؤرية للكتابات العجائبية.

ومما تجدر الإشارة إليه أن مفهوم (le féérique) ارتبط بالمرحيات والتمثيليات واختص بنوع من المسرحيات هو مسرحية الجن أو المسرحية الخارقة الخفيفة التي جعل مجدي وهبة من أهم خصائصها الاستعراضية

لإعتمادها على روعة المناظر وكثرة الغناء والرقص، بالإضافة إلى عدم التميز بحبكة قوية وظهور شخصيات خارقة كالسحرة والجن والأمراء والأميرات المسحورين إلى غير ذلك من الشخصيات الخرافية⁽⁶⁶⁾، هذه الأخيرة التي تعتبر حلقة الوصل بين حكايات الجنيات والحكاية العجائية.

الغريب:

أورد الطاهر المناعي في مقاله الموسوم بـ (العجيب والعجائب الحد والوظيفة السردية) ما يفيد أن لفظة (عجيب) استعملت في بعض المعاجم وكتب الأدب باعتبارها مرادفاً للغريب، وهو ما يسمح بتبادل المواقع بين هاتين اللفظتين⁽⁶⁷⁾، وبرحوا إلى الأصل ومساءلتنا لبعض المعاجم العربية القديمة ألفينا دلالة العجيب لا نخرج عن استعمال النفس مما خفي سببه ولم يعلم كما أسلفنا، أما دلالة الغريب فإنها لا نخرج عن معنيين اثنين، أحدهما: البعد والنوى والتعجب عن الوطن، يقال: وقد عُرِبَ عما يُعَرَّبُ غرباً، وغرباً، وأغرب وغرباً، وأُغْرِبَ، وأُغْرِبَ: نحاه وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر بتغريب الزاني إذا لم يُحصن، وهو نفيه عن بلده. والغربة والغرب: النوى والبعد...»⁽⁶⁸⁾.

ومن هذا المعنى استعيرت الصورة التشبيهية التي نُقِلَت إلى من انفرد عن أهله ولا ناصح له فقيل: «وجه كمرأة العربية لأنها في غير قومها فمرآتها أبدأ محلوة لأنه لا ناصح لها في وجهها»⁽⁶⁹⁾.

والآخر: «الغامض من الكلام»⁽⁷⁰⁾، و«البعيد عن الفهم»⁽⁷¹⁾ أو «البعيد عن الفهم»⁽⁷²⁾، يقال: «تكلم فأغرب إذا جاء بعرائب الكلام ونوادره، وتقول فلان يُغَرِّب كلامه ويُغَرِّب فيه، وفي كلامه غرابة، وغُرِّبَ كلامه، وقد عُرِّبَت هذه الكلمة أي غُمِضَت فهي غريبة»⁽⁷³⁾.

وإنما تعني غرابة الكلمة عد البلغاء «أن تكون الكلمة وحشية لا يظهر

معها، فيحتاج في معرفته إلى أن يتقَرَّ في كتب اللغة المبسطة»⁽⁷⁴⁾، وبناءً على هذا «فهى مما لا يحسن في فصيح الكلام»⁽⁷⁵⁾، بينما نقل ابن القيم الجوزية حد الغرابة عن ابن قدامة قائلاً: قال ابن قدامة هي أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان فيقال: ظريف وغريب، وإذا كان عديم المثال أو قليله»⁽⁷⁶⁾. وقد سبق إلى هذا المعنى سهل بن هارون حين تحدث عن تعوق الرجل الدميم الخلق على الرجل البليل في القول معداً تفوقه في الكلام والبلاغة من غريب القول⁽⁷⁷⁾؛ لأن «الشيء في غير معدنه أعرب»⁽⁷⁸⁾، أو على حد تعبير الراجب الأصفهاني: «ولكل شيء فيما بين جنسه عديم النظر غريب»⁽⁷⁹⁾.

وقد تناقل أهل الأدب هذه الدلالة الثانية فصار الغريب عندهم صفة للكلام البعيد عن المهم⁽⁸⁰⁾. في حين تجاوز قاموس الكتاب المقدس هذا التحصيص، وذلك حين وسم الغريب بالكثير من العمومية بأن جعل دلالاته تستغرق أفراداً مختلفة؛ إذ تطلق لمعطة غريب على «غير المألوف» ولا المعروف شخصاً أو مكاناً أو فكرة أو عملاً منتظراً أو قولاً⁽⁸¹⁾.

وعلى بساطة هذا التعريف فقد استطاع أن يستوعب الدلالة اللغوية والاصطلاحية لتمييزه بقدر كبير من المرونة.

ومما سبق يظهر أن الفرق بين العجيب والغريب جلي واضح من حيث المعنى المعجمي؛ إذ لم تغف حتى هذه اللحظة على معجم واحد يراود بين العجيب والغريب إلا بعض المعاجم الثنائية اللغة⁽⁸²⁾.

والحقيقة أن مثل هذه المعاجم ينقصها كثير من الدقة العلمية التي عهدناها متوعدة في تحديد دلالة الألفاظ في المعاجم الحادية اللغة.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى أن بعض الألفاظ العصرية قامت في شرحها للغريب برده للعجيب وذلك من خلال القول: «العريب ح

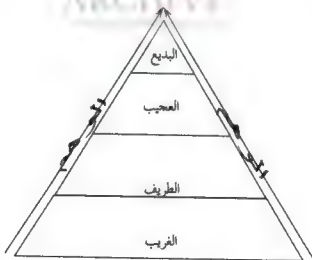
غرباء: العجيب غير المألوف»⁽⁸³⁾ أو الغريب: «العجيب غير المألوف ولا المألوف»⁽⁸⁴⁾، وهم في مذهبهم هذا لم يخرجوا عن القول القزويني الذي ذهب فيه إلى حد الغريب بقوله: «الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع يخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية كل ذلك بقدره الله وإرادته»⁽⁸⁵⁾.

أما معاجم المعاني فقد كانت أكثر دقة حين جعلت لفظة عريب تنتمي إلى ذات المجموعة التي يسمي إليها العجيب، وفي المقابل جعلت المجموعة (عجيب، عجاب، عجاب، عريب، مستغرب، مذهش، مذهل، غير (فوق) عادي) نقيضاً للعادي والسوي⁽⁸⁶⁾ دون أن يعي ذلك أن العجيب هو مرادف الغريب كما ذهب إلى ذلك الظاهر المتاعى الذي كان مسند مذهب تعريف القزويني السابق الذكر لعريب والذي نعه حجة عليه؛ ذلك أن الغريب عند القزويني هو نوع خاص من العجيب أو كما قال حادي المسعودي^(*) «وقد جعل القزويني الغريب ضرباً من العجب»⁽⁸⁷⁾ وعليه فالغريب أخص من العجب عنده؛ ذلك أنه عجيب نادر الوقوع خارج عما في العادة من أمثاله، وهو ما يشي به عنوان مؤلفه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) الذي جعل فيه العجائب حكراً على المخلوقات على اعتبار أن العجيب هو حالات انفعالية نفسانية (داحل الذات)، بينما وقف الغريب على الموجودات، وبما أن الموجود فلسفياً هو الثابت في الذهن وهي الخارج، فإن الغريب هو شيء خارج الذات يثير النفس فتفعل له إما إنكاراً للمثير أو استعظاماً لأمره أو استحساناً وسروراً به، وبذلك تحدث الاستجابة ويحصل التعجب بوصفه «انفعال النفس بما خفي سببه»⁽⁸⁸⁾.

هذا عن المستند الأول للمعاني، أما المستند الثاني فهو قول الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين)، هذا القول الذي على أهميته لم يثبت الباحث في متن بحثه بل اكتفى بتوثيقه في الهامش، ولما سقطت هوامش الدراسة من المجلة

المنشور فيها المقال تعذر علينا الوقوف على القول فرحنا نكابد مشقة البحث في (البيان والتبيين) بجزأيه حتى عثرنا على مقولة طويلة لسهل بن هارون كان الجاحظ قد أوردها في معرض حديثه عن تعريفات البلاغة، جاء فيها «أن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعد» (89).

فمن خلال هذه المقولة نلاحظ أن الغريب، بما هو الشيء غير المألوف والنادر أصناف، وأن العجيب أحد هذه الأصناف، وتحدد علاقة الغريب بأصنافه بمدى توغلنا في فضاء الوهم (الخيال)؛ إذ كلما كان الإيغال أعمق كلما انتقلنا من الغريب إلى الطريف، والعجيب، فالبديع كما يوضح ذلك الشكل التالي:



فهذا البناء الهرمي الذي قاعدته العريب يجلي أن الغريب هو أصل الأنواع كلها، والأصل في اللغة «ما ينبت عليه غيره»⁽⁹⁰⁾ سواء أكان هذا الإنباء حسياً أم معنوياً، وعليه فلا وجود للبديع والعجيب والطريف إلا بوجود عدم المثال، قليل الوقوع، غير المألوف ولا المألوس (الغريب).

وبإمعان النظر في مقولة سهل بن هارون ندرنا أنها أقدم ما أصّل لانتفاع العريب والعجيب على موضوعة الوهم، وقد تميزت على بساطتها بالشمولية المتقدمة؛ إذ جاءت محاكية لثقافة العصر أمية على نقله وفق حامل اصطلاحه أرسطي الصبغة، يسم على قوة ووضوح كل حد من حدودها؛ ذلك أن كل مصطلح من المصطلحات التي شملتها المقولة بدأ مستوياً على عوده، ناطقاً بوضوحه، مؤكداً أن مصدر التعجب هو الإغراق في الوهم، مسلماً كل التسليم بأن التعجب لا يقع من المألوس المألوف بل من العريب الذي لا تبدى غرابته إلا في إطار ما هو مألوف. كما ساء في هذا المقدم بأسبقية هذه المقولة في بيان أن اقتران الغرابة والتعجب بالتحليل يقضي إلى ما هو أبعـد. وعليه فإن عزو هذه الفكرة إلى القرطاجي [ت 486هـ] يحتاج إلى تمحيص لأنه مسبوق إليها.

وبحسب لو رجعنا إلى ما ورد عن الجاحظ في موضوع العجيب والغريب لأدركنا أن الجاحظ كان من أوائل من جعل المعنى الغريب العجيب مما يتفوق به شاعر على آخر وذلك حين قال: «ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب، وفي معنى عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في معنى بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه يسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى»⁽⁹¹⁾.

فالجاحظ لم يكتف بوصف المعنى بأحد الوصفين، بل جاء بهما مقترنين معاً لا على سبيل التساوي في المعنى كما يزعم البعض، وإما على سبيل التمييز بين المتباينين؛ وكان الأول (الغريب) لا يفي بالغرض فجئ، بالثاني (العجيب) زيادة في المعنى، وتعميقاً للدلالة، وتحقيقاً للخصوصية المبتغاة. هذا إضافة إلى

أن الجاحظ حين وصف المعنى بالغريب العجيب لم يكن ذلك اعتباطاً بل أراد أن يبين أنه لا يكفي أن يحمل المعنى في ذاته صفة الغرابة كي يكون مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان بل لابد أن يحقق غاية إيجاده القصوى وهي إدهاش المتلقي والتأثير فيه.

ومما تقدم نخلص إلى أننا «عندما نتحدث عن العجيب نتحدث ضمناً عن العريب، ونعتبر موقف التعجب ناتجاً عن غرابة ما أو حادثة غير مألوفة. فالعلاقة بين العريب والعجيب علاقة سبب بتيجة، إذ الغريب مهما يكن شكله حسياً أو معنوياً هو الباعث على رد الفعل، وبقدر ما تتعاضد الغرابة بقوى التأثير وتتضاعف رد الفعل»⁽⁹²⁾، علماً بأن «الغرابة لا تتجلى إلا لمتلقي تعود على نوع من التصورات»⁽⁹³⁾.

العجيب في المعاجم الفرنسية:

كثيراً ما يتردد الحديث في الفرنسية عن العجيب وعجائب الدنيا السبع (Le merueilleux et les spet merveilles)، ولا يخرج معنى العجيب في المعاجم الفرنسية عن إحدى الدالتين الآتيتين:

- 1 - ما يتعد عن محرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزاً فوق طبعي.
- 2 - تدخل وسائط وكائنات فوق طبيعية «surnaturel» في الآثار الأدبية عامة وفي الحكاية والملمحة على وجه الخصوص⁽⁹⁴⁾.

هذا عن معناه في المعاجم الأحادية اللغة، أما في المعاجم الثنائية اللغة⁽⁹⁵⁾ فلا يعدو أن يكون صفة للأشياء الجميلة والمدهشة.

تأثيل مصطلح: «le fantastique» :

العجائبي هو المقابل العربي الذي ارتضيناه في هذه الدراسة لمصطلح «le fantastique»، وهو مصطلح لم يتح وجوده في اللغات الأجنبية⁽⁹⁶⁾،

تماماً كما لم يتح له أن يولد كمصطلح مقدي منذ الوهلة الأولى في موطنه الأصل؛ ذلك أن كلمة «le fantastique» وبحسب ما ورد في (المعجم الإتيمولوجي)⁽⁹⁷⁾، تنتمي إلى مفردات القرن 14م، وهي مشتقة من الكلمة الإغريقية «phantastikos» التي تحولت عبر اللاتينية إلى «le fantasque»، وتدور حول معاني الخيال.

وبعيد المعجم المذكور أعلاه كلمات ماثلة من نوع: (Fantasque، Fantasma، fantasmie، fantaisie، fantomatique...) إلى عائلة لغوية واحدة، تدور حول مادة (fantome)، الدالة على معاني الأشباح والأوهام والأطياف والتخيل، وهي كلمة شعبية، من مفردات القرن الـ 21م، مأخوذة من الكلمة اللاتينية العامة (fantauma)، **المحددة من الإغريقية (phantasma)**، بمعنى: صورة أو شبح.

ومنها اشتق في القرن الـ 20 - المصطلح السيكلوجي (fantasme)، الذي يُنقل - في العربية المعاصرة - إلى (هوام)، وبدل (الهوام) في (معجم مصطلحات التحليل النفسي) على «سيناريو خيالي يكون الشخص حاضراً فيه، وهو يصوّر بطريقة تتفاوت في درجة تحريرها بفعل العمليات الدفاعية - تحقيق رغبة ما، وتكون هذه الرغبة لاواعية في نهاية المطاف.

يظهر الهوام بوجوه مختلفة: فقد يكون هوامات واعية، أو أحلام بقطعة، أو هو يكون هوامات لاواعية يكشف عنها التحليل كبنى كامنة حلف محتوي ظاهر، أو قد يكون هوامات أصلية»⁽⁹⁸⁾.

وغير بعيد عن الفضاء الدلالي الذي تستغرقه الكلمات السابقة «أقر قاموس الأكاديمية الفرنسية لسنة 1831م أن دلالة الفتناستيك لا تخرج عن فلك كل ما له صلة بالخيال وهمياً كان أم خرافياً أم أسطورياً، جاعلاً إياه مرادفاً لمصطلح (chimérique)، مؤكداً أنه يعني كل ما له مظهر جسدي دون حقيقة

وهو المعنى الذي جاء القاموس نفسه ليقره سنة 1363م. ومن هنا جاء مصطلح (les conts fantastique) الذي يطلق عادة على حكايات الخنايا وحكايات الأشباح وقصص الأرواح العائدة، حيث (فوق الطيعي) يلعب دوراً كبيراً، وقد اشتهر في هذا النوع من القصص الألماني هوفمان⁽⁹⁹⁾ (Hoffmann).

إذن فحتى عام 1863م لم تخرج دلالة الفنتاستيك عن المتداول الإغريقي ولا عن المفهوم الأرسطي الذي يلخص الفنتاستيك في «ملكة إبداع الصور العائنة»⁽¹⁰⁰⁾. هذا الذي نرجح أن يكون أقدم تعريف مؤصل لصلة الفنتاستيك بالخيال والوهم، هذه الصلة التي ظلت لارية بالمفهوم حتى بعد أن تطور دلاليّاً عبر العصور، فهذا سانت أوغسطين يختزل تعريفه له في العبارة⁽¹⁰¹⁾ (Fantome double) أي الرجل ذو الوجهين. وما إن حل القرن السابع عشر حتى أصبح الفنتاستيك يدل على كل «ما هو غريب الأطوار (fantasque) وخارق للعوام»⁽¹⁰²⁾ (extravagant).

و«لم تثبت القواميس الاعتراف الحديدي للقطعة، وحلق الصيغة الموصوفة إلا في وقت متأخر»⁽¹⁰³⁾، حيث أصبح الفنتاستيك يطلق على «الصيغة الفنية والأدبية التي تستدعي عناصر العجيب (...) وتبرز بجلاء اقتحام اللاعقلاي (L'irrationnel) للحياة الفردية والجماعية»⁽¹⁰⁴⁾، وهو المعنى الذي تقوم عليه الدراسة.

وبناءً على ما تقدم يمكن أن نقول: لا يوسم الكلام أو العمل بوصف العجائبي إلا إذا كان «لا يحاكي الواقع، بل هو من سح الخيال»⁽¹⁰⁵⁾، كما يؤكد تبيسا لمصطلح العجائبي مقابلاً عربياً صميماً لـ «fantastique»، وهو «غير العجيب وكان العجيب لا يقي بالحاجة فجيء به جمعاً»⁽¹⁰⁶⁾، وأضيفت إليه باء النسبة على خلاف القاعدة الشائعة في الدرس النحوي التقليدي، والتي مفادها أنه «إذا نسب جمع باق على جمعته جيء بواحدة

ونُسب إليه»⁽¹⁰⁷⁾، غير أن الهيئات والمجامع اللغوية المعاصرة أباحت النسبة إلى الجمع عند الحاجة^(*)، واستناداً إلى ذلك كان تحت مصطلح (عجائبي)، وعلى منواله ننسج (غرائبي)...

بين مصطلحي (Fantaisie - fantastique):

يذهب بعض القاد إلى التمييز بين الاسم (fantaisie) والصفة (fantastique)؛ إذ يجعلون الاسم نوعاً شاملاً يتضمن أدباً لا ينتمي إلى أدب الخرافة كما حدده تودورف، وإنما يعتمد على شطحات الخيال فحسب ويتضمن (الرعب) ومن هؤلاء آن كراي فرانسيس «Ann cranny Francis» التي تذهب إلى أن الاسم ينقسم ثلاثة أنواع مرعية هي: (خيالات العالم الآخر) و(قصص الخس) و(قصص الرعب). وقد عدَّ محمد عاني هذا النوع من التمييز نوعاً من النقص⁽¹⁰⁸⁾

وبرد الاسم (fantaisie) إلى الثقافة العربية يتبين لنا أن أقدم صورة لهذا المصطلح هي ما ورد في رسائل الكندي الفلسفية، إذ يقول: «إن التوهم هو الفطاسيا، وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طبيعتها، ويقال الفطاسا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع عيبة طبيعتها»⁽¹⁰⁹⁾.

فقد بدا التردد واضحاً في تحديد مفهوم الاسم؛ إذ تارة يردّه إلى الوهم وأخرى إلى التخيل، وهو في ذلك إنما ينقل لنا تردد المترجمين من السريان لهذا المصطلح كما يشير إلى ذلك حودة نصر في قوله: «ويذهب بعض الدارسين إلى أن المترجمين من السريان قد ترددوا في مفهوم الفطاسيا بين معنى التوهم ومعنى التحيل، فبينما يؤثر إسحاق بن حنين التوهم مع استخدام التخيل في مواضع قليلة، يفضل قسطا بن لوقا كلمة التخيل»⁽¹¹⁰⁾.

ومما تقدم يتبين أن اللفظ غير عربي الأصل، بل هو إغريقي، تحول عبر اللاتينية إلى «phantasia» وقد «استعمله أرسطو وعنه انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن»⁽¹¹¹⁾. وقد تأتي (الفنتاسيا) بمعنى المخيلة تارة، والخيال المبدع أخرى، كما تأتي للدلالة على الهلوسة والصور المتخيلة، وهي تعني عند القدماء «القوة التي تتمثل الأشياء الخارجية المدركة سابقاً تمثيلاً حسيّاً كالذاكرة والمخيلة. وهو عند ابن سينا يعني قوة الحس المشترك «Sens commun» (وهو قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس متأدية إليها منها). النحاة 562-662. بينما يطلقه القديس توما الإكويني على حفظ ما قلّه الحس المشترك من الصور الحسية وبقي فيه بعد غياب المحسوسات.

في حين يذهب فلاسفة القرن السابع عشر إلى إطلاقه على (قوة الخيال أو المصورة التي تحفظ الصور بعد غياب المحسوسات)، أو على المخيلة التي تتركب الصور بعضها مع بعض وتسخر منها صوراً جديدة»⁽¹¹²⁾.

أما اليوم فقد حل محل الفنتاسيا المخيلة بمدلولها الأوسع كما يذكر ذلك مجدي وهبه في معجمه⁽¹¹³⁾، بينما يذهب ميل صليبا^(*) إلى تصييق دائرة المفهوم بحمله حكراً على نوع واحد من أنواع التحيل وهو التخيّل الوهمي وذلك حين قال: «ونحن اليوم نطلق (فنتاسيا) على كل تخيل وهمي متحرر من قيود العقل أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار، أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول»⁽¹¹⁴⁾. وهو نفسه ما ذهب إليه سعيد علوش في معجمه⁽¹¹⁵⁾. ومنه فلا يوصف العمل الأدبي بالفتازية إلا إذا «تحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، سالغاً في افتداد خيال القراء»⁽¹¹⁶⁾، مستخدماً في ذلك حتى الصور الوهمية العجيبة التي تبلغ من الوهمية «إلى حد أنها لا تصدق، ولكنها تُهر الأنظار وتخطف الأبصار ولا

تؤدي الجسم أو الوجدان، وترتفع بالإنسان فوق الواقع والحقيقة وتخلق به في عالم الخيال» (117).

ففي التحيل الوهمي يكون التحرر من قيود الشكل التقليدية بإطلاق سراح الخيال يرتفع أي شاء، بحيث يكون «نسيج الروى والأحلام نسجاً خيالياً لا صلة له بالوجود الحقيقي» (118). وقد أبان صاحباً كتاب (أدبية الرحنة في رسالة العفران) أن «القطعية بين الصورة الخيالية والواقع، في التخييل الوهمي، لا تتحقق على مستوى المحتوى. فما نراه في الأحلام هو استتباع للواقع. إن المقصود بالقطعية، هنا، هو أداة تحقق الفعل التخيلي. فالحلم ليس ممارسة واعية في الواقع الموضوعي. على هذا الأساس يتطابق مفهوم التخييل الوهمي مع مصطلح فطاري» (119) (fantaisie)، ثم ما كـ يتطابق التخييل الوهمي مع التوهم عند حميل صيبا (120). وقد أشرنا سابقاً إلى صلة التوهم بأصناف الغريب وعلى وجه التحديد بالعجيب الذي يلجأ إليه العجائبي عادة لاستدعاء العناصر التقليدية فيه وإبرار افتتاح اللاعقلاني للحياة الفردية والجماعية.

أما الصفة (fantastique) فلم يخرج معناها في المعاجم الثنائية اللغة على الوهمي والخيالي والخارق للطبيعة والعجيب (121) (Le merveilleux)، أما عن المعنى الاصطلاحي فقد ذهب معظم المظرين لهذا الأدب إلى أن العجائبي يقوم على قوانين تتعارض مع تلك التي تسود الواقع التجريبي، مما يجعل الشخصيات تقف مواقف تستعصي على الفهم والتفسير لكونها لا تخضع لمنطق المواضع والمعايير المشتركة والمألوفة.

وقد يقترن العجائبي بسلوكات الخيرة والتردد والخوف كعلامات مترجمة لما تستشعره تلك الشخصيات من اضطراب وارتباك ضمن عالم يدب فيه فوق الطبيعي الدور الفعال، وهو ما جعل روجي كابوا يعرف العجائبي على أنه «فوضى وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف، وتقريباً، غير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف (...) إنه قطعية للانسجام الكوني، إنه

المستحيل الآتي إلى الفجأة» (122)، وهو بذلك يؤكد «ضرورة حضور فوق الطبيعي لشمين الحبكة وإعطائها بعداً فانتاستيكياً، ذلك أن عياب عنصر فوق الطبيعي يعني عياب الشيء المولد للحيرة والاندهاش، بينما حضوره يستلزم منطقاً ما» (123).

إذاً فالمعجاني «هو كل كتابة تشتمل على كائنات أو ظواهر خارقة» (124) تدمر سكونية العالم الطبيعي الثابت وتحكي أسرار فوق الطبيعي دون مكابح، مستغلة رصيد الخوف والعنف الكائن في كل إنسان، مما جعل معظم النقاد ينظرون إليها على أنها «وسيلة فصيحة للتعبير عن الكوابيس اليومية لهرائم فردية وجماعية، وخوف دائم ومرعب من إماء الهوية إثر ضربات خارجية وداخلية متوالياتين، بالإضافة إلى استيهامات عيفة تخابث الأحلام المجهضة للكائن العربي» (125)، هذا الكائن الذي عاش ولا يزال يحيا حياة هي في طينتها شكل من أشكال التعجيب.

العجيب في التراث العربي:

العجيب والتعجب والتعجيب من المصطلحات التي تردد ذكرها على ألسنة أتباع أرسطو عبر ترجمات عدد من الفلاسفة المسلمين من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم وربما كان أول استعمال لمصطلح التعجب في المجال النقدي على يد الجاحظ [ت 255هـ]، الذي اعتبر التعجب من أهم خصائص الشعر وذلك حين تحدث عن قضية ترجمة الشعر مبياً أن الترجمة تُسقط موضع التعجب فيه كما تُبطل وزنه وتُذهب حسنه (126)، ولم يكتف بهذا بل جعل المعنى الغريب العجيب مما يتقدم به شاعر على آخر (127). وهو وإن لم يبين في كتابه (الحيوان) مصدر التعجب في الشعر فقد أورد في كتابه (البيان والتبيين) مقولة لسهل بن هارون كنا قد أثبتناها سلفاً (128) تتضمن تصريحاً مبدئياً ارتباط التعجب بحركة الوهم. وهو ما جاء تصور ابن سينا [ت

428هـ] ليؤكدده، وذلك حين نص على «أن التعجب هو مما يثير الانفعالات التخيلية أو يفرص الإذعان على المتلقي معرفاً التخيل بأنه (انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون العرض إيقاع اعتقاد البتة) وبأنه (إذعان للتعجب، أو التذاذ بنفس القول) كما أنه يدعو إلى التحريف عن العادة من أجل إثارة التعجب - أي الإعجاب - عبر تحريك الخيال إلى تصور ما هو متوهم، قاصداً إلى نقل الخيال إلى عالم جديد مبتكر بعضه أو كله» (129).

وأياً كان الأمر فإن «ربط ابن سينا بين التخيل وإثارة التعجب، هو ربط يعني أن أحيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجاباً بالصور التي تدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي. إن الإعجاب في هذا السياق غير دال فالتعجب تعبير عن ضرب من الاستحسان أو الاستنكار، وبما الدال أن تربط بين التخيل وإثارة الدهشة، لما يحل عليه الدهش من تنوع وحدة يدعها الخيال» (130)، والذي لا مهرب منه «أن صفة التعجب والإدهاش صفة نفسية تدل على تأثير الشعر العظيم في المتلقي» (131) فيعمل له دور روية فكرية، علماً بأن الانفعال «هو الكيف الشعوري الذي يطرأ على المتلقي بوصفه مستقبلاً لفعل الإبداع التخيلي» (132).

وإذا كان ما تقدم هو تصور ابن سينا للتعجب والتخيل والانفعال، فإن عبدالقاهر الجرجاني [481هـ] هو الآخر لم يخرج عن مقال ابن سينا القاضي بالتعجب المشئ للتخيل بل أضاف إليه ما سماه بالسحر، وذلك حين تعرض للحدث عن (التحليل بغير تعليل) الذي جعل «مداره على التعجب، وهو والي أمره، وصانع سحره، وصاحب مره» (133)، ممثلاً لذلك بيتين متنازع في نسبتهما لابن العميد أو لأبي إسحاق الصابي، وهما:

قامت تظللني من الشمس نفس أعز علي من نفسي
قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس

ولولا أن الشاعر أنسى نفسه أن هناك استعارة ومجازاً من القول لما كان لتعجبه معنى (134). وإنما قصد بهذا التعجب إخراج السامعين لرؤية ما لم يروه قط ولم تحر العادة به، وليس هذا فحسب، بل يذهب الجرجاني إلى أنه كلما كان التباعد بين الشئيين المجتمعين كلما كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس له أطرب ممثلاً لذلك بشعر في وصف النرجس متنازع بين الراهي وابن المعتز، وهو:

ولارورديسة نزهو سزرقفتها بين الرياض على خمر البواقيت
كأنهما فوق قامات صَعَفْنَ بها أوائل النار في أطراف كبريت
ووجه التباين عنده هو تشبيه النرجس وهو نبات غض ذو أوراق رطبة ترى الماء منها يشعُ بلهب النار (135) وكان الجرجاني كما يقول الجوزي:
«يريد أن يقول ما قاله شاعر البتيمة (والضدُّ يُظهر حسنة الضدِّ)» (136). ولا يشك الجرجاني في أن مثل هذا الجمع يعرض عمل السحر حين يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، ويأتيك بالحياة والموت مجموعين، وناء، والدار مجموعين، وهو ما يحرك قوى الاستحسان، ويثير المكاس من الاستطراف (137).

ولم يكف الجرجاني بهذا بياناً لمصدر التعجب بل عمد إلى القول بأن إثارة التعجب تكون أيضاً نتيجة وجود الشيء في غير مكانه وإيجاد شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في أنه وصفته (138).

وفي القرن السابع الهجري يضيف حازم القرطاجني إلى التخيل والتعجب جداً جديداً هو الدرة مؤكدة أن التعجب لا يكون إلا استداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلُّ النهدي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك» (139)، ولم يقف عند هذا الحد بل راح يبين «أن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقامت غرابته (...) وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، وأصح الكذب، حلياً من العراية، لأن قبح الهيئة بين الكلام وتمككه من القلب، وقبح المحاكاة يعطي على كثير من حسن المحاكاة أو قبحه

ويشعل من تخيل ذلك، فتحمد النفس عن التأثير له، ووضوح الكذب يزعمها عن التأثير بالجملة» (140).

وم راد في رسوخ المعطى القرطاجني تأكيداً على ضرورة اقتران ظاهرتي الإغراب والتعجب في الشعر بحركة النفس الخيالية لزيادة الانفعال والتأثر وذلك حين قال: «كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالية وتأثرها» (141)، وهو في ذلك لم يخرج عن مقال ابن سينا القاضي بالربط بين التخيل والانفعال، كما لم يخرج عما قاله الجاحظ في هذا المقام، وإن بدا في مذهبه أكثر عمقاً من سابقه.

وفي الحقيقة إن «ما يذهب إليه حازم (. .) من ربط التأثير النفسي للشعر بجانب العراة ومخالفة المؤلف ليس بعيداً عن اهتمام النقد، فصغة الغرابة أو ما يسميه البعض بـ «اللائية» بعد إحدى الركائز الأساسية للشعر عند الشكلايين الروس، وخاصة عند شلوفسكي الذي يرى ضرورة الخروج على رتبة اللغة ونظمها التركيبية، وخلق نوع من الغرابة في علاقاتها، تستعيد بها حيويتها وطاقتها التأثيرية، (...) ونحن لا نزعم أن حازماً كان يعي مفهوم الغرابة والتعجب ما يعنيه الشكلايون الروس، وهو التركيز على شكل الرسالة اللغوية لتبرر في ذاتها، من خلال عمليات الانحراف اللغوي المعتمدة، لأن كل ما كان يقصده مصطلح التعجب هو التقاط التراكيب السائرة الاستخدام، البعيدة عما هو متوارد على الأذهان، إنه يسعى إلى كسر رتبة الشيء المؤلف، والإتيان بكل ما هو مستطرف غريب» (142)، ولأجل ذلك لم تتعد أساليب التعجب عنده التشاكل والتناسب في إيراد أنواع الشيء وضروبه.

وعلى كل فحازم القرطاجني يجعل العجب والتعجب غاية كل الأساليب البيانية والبدعية والمنطقية والشعرية، لافتاً النظر إلى خاصية أثر القلة والندرة والتناسب والتشاكل في التعجب، وغاية كل ذلك هو إثارة فضول

المتلقي وإماتاعه بل وحتى مفاجأته وإدهاشه، وتلك شمولية متقدمة عنده كما يقول الجوزو (143).

مما تقدم يتبدى لنا أن عنصري التعجب والإغراب هما من عناصر الشعرية التي التفت إليها حازم القرطاجي، وهما جوهر الشعر الجيد. وإنما يحصل التعجب عن طريق التخيل والمحاكاة البعيدة عن الصدق دون أن ننسى الغرابة، ذلك أنه «كلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخيل كان أبدع» (144).

وخلاصة القول، إن مصطلح العجيب لا يبدو مصطلحاً نقدياً عربياً خالصاً، وهو قليل التداول في النقد الأدبي العربي، بدليل احصاؤه في الدائرة الأرسطية، ولعله مقنس لشعر غير الشعر الذي وضع له أصلاً إذ قد استعمله النقاد العرب أو المتعربون على سبيل الترجمة والتلخيص عالياً لا على سبيل الابتكار أما من لم يترجمه فد مرَّ به عرساً» (145).

إذن فمن المعين الأرسطي عرف معظم النقاد العرب مفهومهم للتعجب والغرابة وأثرهما في إنتاج الشعرية، وبذلك دخل المصطلحان معترك الساحة النقدية والبلاغية العربية.

العجائبي في الثقافة الغربية:

أ - المقاربات المتناولة للعجائبي:

تعدد المقاربات التي تناولت العجائبي منذ جورج كاستيكس إلى تودوروف، فجان بلمين نويل، ويمكن حصر هذه المقاربات فيما يلي:

- 1 - المقاربة التاريخية: وتمثلها الأطولوجيات الكبرى الخاصة بالعجائبي وعلى رأسها كتاب: «Anthologie du conte fantastique français» لصاحبه ييار جورج كاستيكس الذي قد يعد أول من تعرّض للعجائبي

بالتعريف حين جعله «الشكل الجوهرى الذى يأخذه العجيب عندما يتدخل التخيل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستدعية الأشباح التى يصادفها أثناء تشرده المعزل»⁽¹⁴⁶⁾، مختزلاً طرائق نشوئه في «الحلم والوساوس، الخوف، الندم وتفرع الضمير، وشدة التهيج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية»⁽¹⁴⁷⁾، جاعلاً إياه (أي العجائبي) «يتعدى على الوهم، والخوف والهذيان، مؤكداً أنه لا يبقى على حاله التى ظهر بها أول مرة، وإنما يزدهر في حقب لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة»⁽¹⁴⁸⁾، وهو ما جاء الفصل الأخير من كتاب تودوروف (مدخل إلى الأدب العجائبي) ليؤكدته.

وقد أبررت هذه الأنطولوجيات الكبرى العجائبي جنساً أدبياً، له خصوصياته التى لا يعرف إلا بها وعلى رأسها الخوف حيث «يستغل العجائبي رصيد الخوف والعنف المكتن في عمق كل إنسان، وهو (العجائبي) لا يأنس للعراية إلا أحياناً»⁽¹⁴⁹⁾، دون إفعال حصور فوق الطبيعي «suranaturel» في الأثر الأدبي؛ إذ يقوم بأداء مجموعة وظائف حصرتها تودوروف في ثلاث هي: «الوظيفة التداولية: إذ إن فوق الطبيعي يثير ويرعب أو على الأقل يعلق القارئ بقلق. ووظيفة دلالية، حيث يشكل فوق الطبيعي تجليه الخاص. إنها إشارة تعين آلي، وأخيراً، الوظيفة التركيبية: إذ يدخل في المحكي»⁽¹⁵⁰⁾، ويعمد إلى تكسير الوصف القار «الذي تترع جهود جميع المشاركين إلى دعمه»⁽¹⁵¹⁾ مد بداية المحكي، وهو ما جعل تودوروف يولي أهمية كبيرة لهذه الوظيفة الأخيرة جاعلاً إياها «ترتبط مباشرة أكثر من الوظيفتين الأخريين، بكلية الأثر الأدبي»⁽¹⁵²⁾.

ومن الأنطولوجيات التى تناولها كاستيكس (الشيطان العاشق) لحك كاروت [1791-1792]، و(الوحش الأخضر) لجيرار دي نرفال [1808-1855]، و(ساعة الموت) لآبال هيجو [1708-1755]، دون أن تغفل ما قام به بودلير

[1821-1867] مع الحكايات الخارقة لإدغار آلان بو، إذ قام بترجمتها إلى الفرنسية سنة [1860]، كما ينص على ذلك كاستيكنس مانحاً إياها المرتبة الثانية بعد حكايات هوفمان⁽¹⁵³⁾. هذه الأخيرة التي ظل يحدد بها تاريخياً ظهور العجائبي في فرنسا، وقد ترجمت سنة [1828]⁽¹⁵⁴⁾.

2 - المقاربة الدلالية أو الموضوعاتية: وتقوم على رصد التيمات المتواترة في معظم الحكايات العجائبية، وعلى تتبع التطور الذي يشهده العجائبي بوصفه نصاً. وقد حصر جان مالينو «Jean Malino» هذه التيمات في ستة موضوعات هي: «الجن والأشباح، الموت ومصاص الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، والتحويلات الطارئة على الفضاء والرمز»⁽¹⁵⁵⁾. وقد أدرج شعيب حليمي تحت هذه المقاربة كل من روحه كابوا ولوي فاكس.

3 - المقاربة البسيوية: وهي «التي تركز على إشائية الأدب العجائبي وتحاول رصد بنياته الهيكلية»⁽¹⁵⁶⁾، وبترعه هذه المقاربة تودوروف بتصور الحيرة والتردد ميزة خاصة بالمحكى العجائبي، وغان بلمين نويل بتصور العراية المقلقة، أما إريس بيسير «Irene Bessière» فتلحصت محاولتها في البحث عن تعريف يكون أكثر تماسكاً، من خلال تحديد الخاصية التي تتميز بها الحكاية العجائبية عن غيرها التي لحصتها في «سبة عدم الاتساق الواقعي وفوق الطبيعي لرسم ما ليس موجوداً أصلاً»⁽¹⁵⁷⁾ مما دعاها إلى القول بالبناء العجائبي على المفارقة والتناقض وسط انسجام لغوي وأسلوبية.

4 - المقاربة الإثنوبولوجية: وهي التي تنظر إلى العجائبي على أنه مظهر من مظاهر الذمية البدائية؛ لأنه دائم الارتباط بالمعتقدات والطقوس الميثولوجية. ويتم التركيز فيها «على الثوابت والمتغيرات على مستوى التخيل الكوني. ويذهب في هذا المنحى ج. دوران «G Durant»

الذي أثبت في كتابه (بيات الخيال الأنطروبولوجية^(*)) أن المعنى المحازي والاستعاري أسبق من المعنى الحقيقي، وأن النشاط الإنساني الإبداعي مشبع بالعجائبي والاستعاري الذي بدوره لا يمكن أن يكون نشاطاً إبداعياً⁽¹⁵⁸⁾. واللافت للانتباه هنا أن دوران «استعمل كلمة فانتاستيك في أحيان كثيرة معادلاً للتخييل»⁽¹⁵⁹⁾.

5 - المقاربة النفسية (السيكولوجية): وهي التي تنظر إلى محكميات العجائبي على أنها محكميات تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي بها يتم تحقيق هذه الرغبات⁽¹⁶⁰⁾.

وقد نحا هذا المنحى بيير مايل «P. Mabilie» من خلال مؤلفه (مرآة العجيب) الذي يرى فيه أن «أصل العجيب المدهش «Le merveilleux» يكمن في الصراع الدائم الذي يقبه تضاد بين رعات القلب والوسائل التي تمتلكها لإرضائها»⁽¹⁶¹⁾. وأن الهدف الحقيقي للرحلة العجيبية هو الاكتشاف الأشمل للحقيقة الكونية وذلك ما يلخصه قوله: «وراء الرضى، وراء حب الاستطلاع، وكل الامعالات التي تولدها فيها القصص والحكايات والأساطير، وراء الحاجة إلى الترفيه عن النفس والسياس، والتزود بأحاسيس رائعة ومروعة فإن الهدف الحقيقي للرحلة العجيبية، إنما هو السير الأشمل للحقيقة الكونية»⁽¹⁶²⁾.

وفي الأخير نعرّج على المقاربة السيميوطيقية «التي تنبني على رصد شكل المصمون من خلال البنيتين السطحية والعميقة بحثاً عن دلالات القصة بواسطة تفكيك منطق لعبة الاختلاف والتعارض»⁽¹⁶³⁾ التي يعرضها وجود (فوق الطيعي) في الأثر الأدبي، ومن ثم الوقوع في التردد بين التفسيرين، أو التسليم بوجود عالم آخر يخالف منطق العالم الحقيقي (الواقعي).

وفي هذه الدراسة نحاول أن نلقي كل الضوء على المقاربة البنيوية التي جاء ليؤصلها كتاب تودوروف «Introduction a la litterature»

«fantastive» بما هو «تجنيس بيوي للأدب العجائبي بعد أن كان متخيلاً سائباً اعتماداً على المشروع البيوي المركز على البيئة والدلالة والوظيفة» (164). وهكذا «تأتي محاولة نودوروف لتخرج نصوصاً كثيرة من منطقة التناول التعميمي إلى مستوى الصياغة الإشكالية المدققة المتطلعة إلى ضبط علمي لتحديدات والمصطلحات. وبالفعل، لا يكفي القول بأن نصوصاً ذات طابع فانتاستيكي قد وُجدت منذ القدم في جميع الآداب، لأن ما يدرج ضمن العجيب والغريب والحوارق يختلف عن النصوص التي تبلورت منذ القرن الثامن عشر على يد كتاب يوظفون عناصر هذا المحكي للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولاً في العلائق مع الطبيعة، وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع .. ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع، هو الذي يبرر التحول من منحيل سائب إلى جسم تحييلي يسنده وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المحهول وتوسع من دائرة الأدب» (165).

ويذكر جميل حمداوي (166) جملة من المحاولات التي سقت محاولة نودوروف فمثلت في بعض محاولات الشكلايين الروس من أمثال: فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجية الحكاية الروسية العجيبة) المترجم إلى الفرنسية سنة [1965]، كلود ليفي ستراوس «C. Lévi Strauss» في دراسته عن (بنية الشكل: أفكار حول أعمال فلاديمير بروب)، باعتباره مؤسساً للتيار البيوي الفرنسي في مجال الأدب والإثروبولوجيا، وكذلك لوفكرامت «Lovecraft» مؤسس الأدب العجائبي في الثقافة الأنكلوسكسوية إلى حاسب بنزولت «Penzoldt»، هذا إضافة إلى دراسات أخرى جاءت لرصد التخيل العجائبي سواء في الأدب الإنكليزي أو في الأدب الفرنسي من مثل دراسة سكاربو روش «Scarbo Rouch» (الفوق الطبيعي في التخيل الإنجليزي المعاصر) ودراسة شتايندر «Schneider» (الأدب العجائبي في فرنسا).

ب - العجائبي في الأدب:

إن «الكلمة القدي الذي سعى إلى تلمس الفانتاستيك بصرامة ظل قاصراً نسبياً عن استيضاح المفهوم الأمر الذي دعا مجموعة من المنظرين إلى إبداء اهتمام دقيق سعى إلى ترتيب خارطة الفانتاستيك وشفيهم في هذا أهمية الفانتاستيك ك تقنية وتشكيل يقطع الرواية الحديثة ويسهم في ردها بمشاهد لم تستطع الواقعية - وهي ليست نقيضاً للفانتاستيك - تصويرها وتفكيك عمقها، وترسيبها المتعددة، وشق كل الطابوات وررعا، بما هو فاضح ورهيب كما استطاع الفانتاستيك إنجاز ذلك والمضي إلى حالات تصل نسغ الواقع محاربا تصيد الانهيار مكافة وحوه، فتعكسه بإشعاعات مذهشة، كما تعكس دواحل الإنسان الملتهية، والمستلمة على ما هو عقلائي. وكل ذلك يتم في تلاحق فانتاستيكي، يصمم الحقيقي بالشبح لانسداد الإشراف الفانتاستيكية كتجريب في إطار الرواية الحديثة»⁽¹⁶⁷⁾ التي يسعى رواها إلى تكسير الرتبة التي هيمنت على دائرة المنح لئلا، ومن ثم تكسير النمط السردي التقليدي، بخلق غرابية مقلقة، والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتها إلى ذرات غير متجانسة باستحضار «كائنات فوق طبيعية تنهض مقام سببية ناقصة»⁽¹⁶⁸⁾. فتثير في نفس المتلقي الحيرة والتردد أمام طبيعة الحد الغريب، «هذا التردد يمكن أن يحل أو ينفرج إما بالنسبة لما يُفترض من أن الواقعة تسمى إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يُفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم»⁽¹⁶⁹⁾. وأياً كانت النتيجة فما بهم في الموضوع كله هو خاصية التردد والحيرة التي قامت عليها مقارنة تودوروف لنصوص كثيرة من الأدب العجائبي، حيث إن تودوروف وبعد تفحصه لكم هائل من القصص التي احتوت موتيفات وأجواء عجائبية، وتقليبه النظر في تعاريف سابقه للأدب العجائبي خلص إلى أن العجائبي لا يدوم «إلا مدة تردد»^(*): تردد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لا بد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعاً إلى الواقع كما هو موحود في نظر

الرأي العام، أم لا» (170)، فالعجائبي عند تودوروف «ينهض أساساً على تردد للمقارئ - قارئ متوحد بالشخصية الرئيسة - أمام طبيعة حدث غريب. هذا التردد يمكن أن يحل أو يفرح إما بالنسبة لما يُفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يُفترض من أنها ثمرة للحيال أو نتيجة للوهم» (171). إذن فمفهوم العجائبي يتحدد بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمنتخيل كما أشار إليه الصديق بوعلام معلقاً على تعريف العجائبي عند تودوروف، الذي يشكل التردد - كسمة أساسية ذات طابع إدراكي - النواة البؤرية له، ذلك «أن الفن العجائبي المثال يعرف كيف يحافظ على ذاته في الخيرة والتردد» (172) على حد تعبير لويس فاكس، لأن إقحام عناصر فوق طبيعية في عالما الأرضي «يدعو إلى التساؤل: هل إن ما يحدث وهم أم حقيقة؟ فالظن كالمقارئ يبقى متردداً بين تفسيرين أحدهما عقلي وغيبى» (173).

ولئن كانت مقارنة تودوروف هي مقارنة من بين مقاربات أخرى مشروعة تستجيب لسمات أخرى لا تقل مركزية؛ فإن تودوروف على حد تعبير فاليري تيرتي «قد ذهب إلى حد الانعطاف بالتردد الذي هو أحد أسباب الوهم الواقعي، ظاناً أن التردد في التفسير (التأويل) الذي أعطي للحدث هو بداته علامة موضوعية تتزامن مع الواقعية» (174) مما أدى به «إلى تضيق الخناق على العجائبي بصورة تأدت برصده في نصوص القرن العشرين إلى نتيجة مفادها تعيق العجائبي وانسداد الأفق أمامه، ذلك أنه - العجائبي - يسجل في أدب القرن 20 انقلاباً من استثنائية (نصوص القرن 19) إلى قاعدة معممة بحيث إن الإنسان (العادي) صار هو الكائن العجائبي، وهذا التحول يستوعب تعبيراً يتمثل في انحاء التردد مع وجود - فوق الطبيعي - وغياب الخوف» (75)، حتى صار «العجائبي القاعدة وليس الاستثناء» (176)، وغاية ذلك كله هو «تلوين وجه العالم المألوف بسلوكاته العادية (...) في ظل قلق العصر وشروح الوجود المعاصر» (177).

إن كل هذا يجعلنا نجزم بصحة عبارة كان تودوروف قد قالها دون أن يعبرها الاهتمام الكبير وهي «أن العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم للرؤية الغامضة»⁽¹⁷⁸⁾ لأنه كما ينص على ذلك مارسيل ستيندر في (الأدب العجائبي بفرسا) «يستغور فضاء الباطن؛ فهو جزء من المخيلة، وقلق العيش وأمل الخلاص»⁽¹⁷⁹⁾.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن ما جاءت مقاربة تودوروف لتوصله هو الفرق بين لحظتين تخيليتين تتجاذبان العجائبي الذي لا يستمر إلا المدة التي تستغرقها حيرة وتردد القارئ / الشخصية في اختيار أحد الحلين، فإذا قرر القارئ / الشخصية «أن قوانين الواقع نطل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة فما إن الأثر ينتمي إلى جنس (...) الغريب، وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قول فواين جديدة للطسعة، يمكن أن تكون مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب»⁽¹⁸⁰⁾. وهو ما جعل تودوروف يذهب إلى القول بأن «العجائبي يحيا حياة منوها بالمخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة»⁽¹⁸¹⁾ لأنه «ينهض (...) في الحد بين نوعين: هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته»⁽¹⁸²⁾. ومع ذلك «لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي، فهما الجسنان اللذان يترآكب معهما»⁽¹⁸³⁾، وهو بهذا «يشدد على الطابع الخلافى للعجائبي (بوصفه خط مقسم بين الغريب والعجيب، عوض أن يجعل منه جوهرأ) (كما فعل كاستيكرس، وكايوا،.. إلخ)»⁽¹⁸⁴⁾ في تعريفهم له، مؤكداً أنه إما استقى ذلك من تعريف سولوفوف وجيمس مونتك رودس، هذا الأخير الذي أشار في تعريفه إلى إمكانية تقديم تفسيرين للنواقعة فوق الطبيعية وذلك حين قال: «أحياناً يكون من الضروري توفر باب مخرج لتفسير طبيعي، ولكن علي أن أضيف: فليكن هذا الباب ضيقاً بما فيه الكفاية حتى لا يستطيع المرء استعماله»⁽¹⁸⁵⁾. فقد كان هذا التعريف على حد تعبير تودوروف أكثر إيحاءً وغنى عن سابقه، وهو ما يجعلنا نقول

«بأن جنساً ما يتحدد دائماً بالقياس إلى الأجناس المجاورة له» (186). ولم يكتف تودوروف بالعجيب والغريب كخطرين يهددان حياة العجائبي بل راح يعدد محاطر جديدة تهدد حياة العجائبي، وذلك حين اشترط نمطاً خاصاً من القراءة للمحكي العجائبي، «والذي بدونهُ يمكن أن يزلق الإنسان إما إلى الألفورة أو الشعر» (187).

وقد نص تودوروف على أن خير مثال يُضرب على القصة العجائبي هو المخطوط المعثور عليه في «ساراغوس» (saragosse) لجان بوتوكي (Jean Potocki)، مستنتياً منه نهايته التي يبدو فيها التردد مقطوعاً، مؤكداً أننا لو طبقنا شروط العجائبي على المخطوط لانطقت عليه تماماً.

شروط العجائبي عند تودوروف:

اشترط تودوروف للعجائبي بوضعه حساً شروطاً ثلاثة (188) هي:

- 1 - حمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات، كما لو أنه عالم حي، ومثل الشخصيات جزءاً منه، تماماً كما يحمله على التردد بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي للأحداث المروية.
- 2 - تحول التردد إلى موضوعية من موضوعات الأثر بحيث يظهر حلياً في حياة الشخصيات التي يكون أمر القارئ مفوضاً لها، وقد يحدث أن يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة.
- 3 - ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، يرفض من خلالها التأويل الألفوري والشعري للأحداث.

وقد علّق تودوروف بعد عرضه لهذه الشروط بقوله: «وليس لهذه المقتضيات الثلاثة قيمة متساوية، فالأول والثالث يشكلان الأثر حقاً أما الثاني فيمكن أن يكون غير ملئي، بيد أن أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة» (189)، وعلى عكس ذلك يأتي مقال كريستين بروك روز ليؤكد أن العثور على نوع

أدبي (genre) من الخرافة^(٩٠) المحصنة أمر متعذر، وهو ما حدا بـروك روز إلى اعتبار الخرافة (عنصراً) (élément) لا نوعاً قائماً بذاته^(٩١)، في حين يرى تودوروف أن العجائبي جنس أدبي مستقل، تنضوي تحته العديد من الآثار الأدبية.

الحدود المتاخمة للعجائبي عند تودوروف:

1 - العجيب والغريب:

شدد تودوروف على الطابع الخلقي للعجائبي وذلك حين جعله ينهض في الحد بين نوعين: العجيب (Le merveilleux) والغريب (L'étrange)، وهو بذلك الحد الفاصل بين فضاءين متجاورين دون أن يماس أحدهما بالآخر.

وقد أبان تودوروف أن الغريب هو الذي فيه «يتلقى الأحداث التي تبدو طول القصة فوق طبيعية، تفسيراً عقلياً في النهاية»^(٩٢) بمعنى أن الأحداث التي تبدو في البداية حارقة أو غير قابلة للتفسير سرعان ما تتحول إلى أحداث عادية مفسرة ومفهومة، إما لأنها «لم تقع فعلاً» (كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عارص نفسي، هلوسة، إلخ...)، وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي»^(٩٣). ولقد وصف النقد هذا النوع من فوق الطبيعي بـ «فوق الطبيعي المفسر»، حاصراً أمثلته في أدب الرعب الخالص.

والحق أن «الغريب ليس حساً واضح الحدود بخلاف العجائبي ويتعبّر أدق إنه ليس محدوداً إلا من جانب واحد، وهو جانب العجائبي، أما الجانب الآخر فهو يذوب في الحقل العام للأدب»^(٩٤) وهو لا يحقق من شروط العجائبي على حد قول تودوروف إلا شرطاً واحداً من الشروط الثلاثة، والمتمثل في وصف ردود الأفعال، ولما كان هذا النوع متعلقاً بأدب

الرعب الخالص، فإن رد الفعل يمكن اختزاله في الخوف المرتبط بالشخصيات، وليس في واقعة مادية تتحدى العقل. وهو بذلك عكس العجيب الذي يتسم بوجود أحداث فوق طبيعية (خارقة)، دون افتراض رد الفعل الذي يسببه لدى الشخصيات (194).

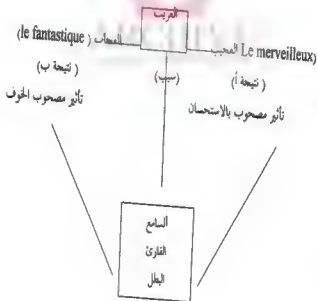
من الآثار التي عدها تودوروف من قسم الغريب روايات دوستويفسكي، والكثير من قصص أمروس بيرس، ومعظم أفانيفس إدغار آلان بو التي يقول فيها «لا وجود لحكايات عجائبية بالمعنى الدقيق في أثر بو، خلا رعباً ذكريات م. بدلو والقط الأسود، فأفانيفس جميعاً تقريباً ترجع إلى الغريب، وبعضها ينتمي إلى العجيب. ومع ذلك يفضل بو، بموضوعاته، والتعقبات التي صاغها، قريباً جداً من مؤلفي العجائب» (195)، كما مثل لغريب بالمخطوط المعثور عليه في ساراغوس - كما ألحنا إلى ذلك سلفاً - لأن الأعاجيب فيه مفسرة عقلياً في نهاية القصة، فالعنسو يلتقي في المعارة بالنسك الذي كان استقبله في البداية، والذي هو الشبح الأكبر للغميلذر عينه، حيث يُطعنه على آليات الأحداث العارضة حتى ذلك الحين (196).

واللافت للانتباه في الحديث عن الغريب أن من الدارسين (جميل حمداوي) من وسم الغريب بالسلبية لأنه على حد زعمه «يترك أثراً سلبياً على نفسية المتلقي؛ لأن الحدث مستهجن إما لعرابته وإما لشذوذه وإما لما يثير من هلع وخوف ورعب إلى درجة القلق» (197).

وفي المقابل وسم العجيب بالحالة الإيجابية لأنه «يترك أثراً إيجابياً على نفسية المتلقي، لأن المتعجب منه مستحسن يثير الاندهاش والإعجاب لروعة وخروجه عن المألوف الذي لا يثير فضوله» (198).

ولئن أصاب الباحث في إضافة سمة السلبية إلى الغريب، لأن أدب الرعب الخالص القائم على كل ما هو مستهجن وشاذ ينتمي إلى العجائبي

الغريب، فإن إضافة الإيجابية إلى العجيب لا يمكن التسليم بها، لأن التعجب لا يكون على سبيل الاستحسان فحسب، بل على سبيل الإنكار أيضاً، كما سبق بيان ذلك في المبحث الخاص بالعجيب في المعاجم العربية، ولا نعلم باحثاً ذهب هذا المذهب، على حد علمنا، إلا الطاهر السامي في مقاله الموسوم بـ «العجيب والعجاب - الحد والوظيفة السردية»، مع بعض التباين في الطرح، حيث صرح بعدم مشاطرة تودروف تميزه بين العجيب والغريب لأن حججه غير مقنعة ومتردة وفي بعض الأحيان مفتعلة على حد زعمه، جاعلاً العجيب (Le merveilleux) والعجاب (le fantastique) أثرين من آثار الغريب، يميزاً أحدهما عن الآخر، بأن جعل للأول تأثيراً مصحوباً بالاستحسان، بينما قصر تأثير الثاني على الخوف، موضحاً ذلك بالتخطيط التالي (199):



فالباحث وإن كان مصيباً فيما ذهب إليه في مقاله، فإن جعله الغريب خطاً مقسماً بين العجيب والعجاب عوض العجائبي عند تودوروف فيه الكثير من قصد تسجيل الخلاف ليس إلا؛ إذ لا مسوغ لمذهبه مادام الاتفاق قائماً بين الطرفين في المبدأ العام الذي يقوم عليه التعجيب وهو وجود ظاهرة غريبة لا مألوفة ولا مأنوسة.

العجيب (Le merveilleux):

يقتضي العجيب «أن نكون غارقين في عالم تختلف قوانينه إطلاقاً عن القوانين في عالمنا، وبهذا لا تعود الأحداث فوق الطبيعية الواقعة محيطة بتاتاً»⁽²⁰⁰⁾ أي «لا يحدث أي رد فعل حاص لا عند الشخصيات ولا عند القارئ المبطن. فليس ما يميز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية، ولكنها طبيعة الوقائع بالذات التي تسميه»⁽²⁰¹⁾.

ويسدح تحت هذا الاسم كل القصص التي تقدم عسها بصفتها عجائبية، غير أنها تنتهي بقبول لكانات فوق الطبيعية⁽²⁰²⁾ التي تتدخل في السير العادي للأحداث لتغير مجراها.

فالعجيب (Le merveilleux) يتميز عالمه «بأنه عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام ولا صراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين، وتباين صفاتها فقارئ الحكايات العجيبة كآلف ليلة وليلة يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر. وهو من بداية القصة يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر، مسلماً بقوانينه ومنطقه ففي حكاية الحان لا يثير حضور الجني وعمله وطاقته وطاعته لمالك القمقم استعراب شخصيات القصة ولا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطق، وتخيله موقفاً عن حسه النقدي، وقبوله بدخول اللغة الفنية. وما يساعد على هذا التواطؤ أن القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة

التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني» (203). وإذا كان هذا شأن القارئ في الحكاية العجيبة فإن شأنه في الحكاية العجائية غير ذلك؛ إذ تستدرجه إلى عالم يشه عالم الواقع في كل شيء، وعجأة تنتصب له ظاهرة لا تفسر لها، تكسر تلك الرتبة وذاك الهدوء اللذين اتسم بها عالمه (كعودة الأموات للانتقام، ومصاصي دماء متعطشين إلى دماء طازجة، ومماثل تدب فيها الحياة فتختلط بالناس، وبشر يتحولون إلى وحوش، وكائنات بشرية أو مواد كيميائية تخرج عن سيطرة البشر... إلخ).

ومع أن الأشباح التي تغمر هذه القصص هي من نسج الخيال، فإن القارئ لا يراها بهذه العين بل يتعامل معها كجزء من عالمه الواقعي، فيرى الأشباح تأتي إليه من حطب الموت تحترق الحدران والأبواب المقفلة وتختفي حيث لا تراها عين البشر، ثم تعمل على زرع الخوف والرعب والقلق في حياته، مما يدفعه إلى التردد في قبول ما يحدث محاولة منه لطمأنة نفسه من جهة، ولأن ما يجري لم يكن في أفق انتظاره من جهة أخرى.

فالحكاية العجيبة إذاً هي «حرق سافر للقواعد السردية المتداول عليها، وذلك لاستدعائها للحوار تارة، واستحضارها للرمز أخرى، ناهيك عن اشتراك الإنس والجن وكل هذه الأنواع لها عرفها المستقل، ورغم ذلك يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية، ويضع معتقداته بين قوسين» (204) إلى حين.

«فالنص بأسايدته قد لا يقول للقارئ: (صدقني) ولكن يقول: (هذا قانون اللعب)» (205)، فلما أن يشاطر القارئ الشخصيات واقعهام محاولة منه التعايش معهم فيه، وإما أن يرفض الدخول في اللعبة السردية لأول وهلة.

وتأسيساً على ما سبق بيانه فإن «كل تكسير الوصف القارئ يكون متبوعاً (...) بتدخل لمروق الطبعي. ويكون العجيب هو الأداة السردية التي تشغل بصورة جيدة هذه الوظيفة المحددة: وهي تعديل الوضع السابق، وكسر التوازن

(أو عدم التوازن) القائم» (206). ففوق الطبيعي يحتل مكانة كبيرة ولا عى عنها في المحكي العجائبي، إذ لولاه لتعرض المحكي للتأجيل، في انتظار أن ينتبه إنسان محب للعدل إلى تحطيم التوازن البذني ورعزعة الوضع القار (207). ولأجل ذلك توقف تودوروف عنده محدداً وظائفه في الأثر الأدبي، ثم مقسماً إياه إلى فوق الطبيعي معشر (بحضوره يتمي الأثر الأدبي إلى العجائبي الغريب)، وفوق طبيعي لا معشر بأي حال من الأحوال (وبه تنتقل إلى العجيب المحض)، فإن تلقى فوق الطبيعي بعداً تحليلياً معيناً كنا أمام العجيب المعدور «المعلل» الذي وقف عنده تودوروف طويلاً مصصفاً إياه إلى أصناف متعددة نذكرها لاحقاً. عوداً على بدء، لنقف عند العجيب المحض الذي يقابله في الاصطلاح الأجنبي والاحتيار التودورومي (Le merveilleux pur) وهو - كما حدده تودوروف - الذي لا يفسر بحال وليس له كما الغريب حدود ضافية (208)، وهو نفسه (Le merveilleux) عند محمد أركون، الذي ترجمه هاشم صالح حين ترجم كتاب أركون (الفكر الإسلامي - قراءة علمية) بـ «العجيب المدهش». وقد حاول أركون تعديل المفهوم من خلال تطبيقه على النص القرآني بالتحديد، ضمن مشروع إعادة قراءة القرآن عن طريق استخدام المعطيات الجديدة والإشكاليات الحديثة لعلم اللغة من جهة، وعن طريق استخدام منهجية البحث التاريخي المنفتح على كافة العلوم الأخرى من جهة أخرى، ورام من خلاله إحراج مصطلح العجيب من التناول التعميمي الذي ساد لدى علماء الفولكلور إلى درجة الصياغة الإشكالية القائمة على تزويد هذا المصطلح بحمولات معرفية جديدة تجعل من العجيب ما «لا يمكن للوعي الديني أن يفلم منه» (209) أكثر نسبية، وبالمقابل تعمل على بيان عدم حدود تطبيق مفهوم العقل وتحديداته على القرآن، بل إنه «لم يعد ممكناً إسقاط الوعي العقلاي المتأثر بالفلسفة الإغريقية عليه كما فعلت القراءات الإسلامية طيبة قرون وقرون» (210).

وعلى الرغم من أن أركون في مسعاه هذا كان يريد إضافة شيء ما بتطبيق مصطلح العجيب بالدات على النص القرآني هروباً من مصطلح المعجزة؛ هذا المصطلح الكلاسيكي القديم الذي بات لصيقاً بالكتب المزلة والأنبياء والرسل ورسائلهم، إلا أنه لم يخرج قيد أنملة عن مدلول المعجزة بدليل قوله في بيان طبيعة العجيب المدهش (Le merveilleux) والوظيفة التي يؤديها «إن طبيعة العجيب المدهش أو الساحر الخلّاب تتغير بحسب ما إذا كان المتلقي رجلاً مؤمناً أو غير مؤمن»⁽²¹¹⁾، مضيماً أن رحل الإيمان ينظر إلى العجيب المدهش على أنه «ليس إلا تجلياً للعقل العلوي المتعالي الذي لا يمكن سبره (...) إن له إذاً وظيفة معرفية قصوى وكبرى لا يُحاط بها»⁽²¹²⁾.

فأركون لم يفسم إلا بإزاحة مصطلح قديم (معجزة) وتعويضه بمصطلح حديث متعش في ظل الساحة النقدية (العجيب)، وهو بعلته هذه لم يوفق كل التوفيق لأن المصطلح البديل ظل محملاً بأدران الثقافة الميثيق منها. ولو اختار أركون بصوص السيرة السوية محلاً للتطبيق لكانت نتائجه أفضل، لاسيما وأن أدبيات السيرة قد تعرضت للكثير من التضخيم والمبالغات ضمن حط التبجيل والتقديس»⁽²¹³⁾، وهو ما يجعلها حقلاً معرفياً حصياً لمثل هذه التحربة. أما بالنسبة إلى محاولته تطبيق ذلك على النص القرآني فإننا نراه مراراً خطيراً ألا نحمد عواقبه، ولعل تلك المناقشات⁽²¹⁴⁾ الحادة التي محضت عن طرحه لفكرة في المؤتمر العلمي الذي عقدته منظمة الدراسات الإسلامية بباريس عام 1974م تؤكد ذلك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد فتح الباب على مصراعيه أمام الباحثين بإدخال المعجزة حقل العجيب وهذا أمر لا يستقيم لأسباب يعتقد أن الباحث أعلم من أي شخص آخر بها.

وتبقى المعجزة بما لها من خصوصية دينية ووقسية لا يمكن سبرها عنأى عن حقل العجيب بكل تقسيماته.

أصناف العجيب (215):

أكد تودوروف أنه «من أجل أحسن حصر للعجب المحض (Le merveilleux pur) يتعين إبعاد عدة أنماط من الحكيم، حيث يتلقى فوق الطبيعي فيها تعليلاً معيَّناً»⁽²¹⁶⁾، وهو بهذا الحصر للعجيب المحض يحدد العجيب المعلن ويصنّفه إلى أصناف نذكرها فيما يلي:

1 - العجيب المبالغ فيه أو العجيب المُغالي: (Le merveilleux hyperbohique):

«وهو الذي يعتمد العلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صوراً أخرى تتجاوز الذهن الشري فتصدمه لكونها تستند على الحارق الذي يُرى بالعين»⁽²¹⁷⁾. وقد مثّل له تودوروف بعض حديث السندباد عن الحيتان والتعدين مسأ أن الأمر لا يبدو أن يكون طريقة في الحكيم⁽²¹⁸⁾.

2 - العجيب الدخيل: (Le merveilleux Exotique):

وقد وصّفه تودوروف محددًا موقعه بقوله: «وَقريباً من النمط الأول من العجيب يكون العجيب الدخيل. أين ترى أحداثاً فوق طبيعية دون تقديمها كما هي. فالتلقي المفترض لهذه الحكايات من المفروض أنه لا يعرف المناطق التي تجري فيها الأحداث، ولذلك فهو لا يملك من الأسباب ما يجعله يضعها موضع شك»⁽²¹⁹⁾. وقد كان التمثيل لهذا النوع من العجيب بالرحلة الثانية للسندباد التي وصف فيها طائر الرخ بأبعاده العجائبية.

3 - العجيب الأداتي: (Le merveilleux Instrumental):

وبعني به الآلات الصغيرة والإنجازات التقنية غير القابلة للتحقق في العصر الموصوف، إلا أنها ممكنة، ومن أمثلة هذه الأدوات بساط الريح، تفاحة تشفي العليل، الحجر الدوّار في حكاية علي بابا والكهف العجيب، الفرس

الطائر في قصة الحصان المسحور، فكل هذه الأدوات تترك انطباعاً بالعجيب وإن كانت أدوات مسحورة (220).

4 - العجيب العلمي، الخيال العلمي: (Le merveilleux Scientifique La Science-fiction):

حيث يكون فيه فوق الطبيعي مفسراً بطريقة عقلانية، لكن انطلاقاً من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر (221)، حيث «يُخترق أفق المستقبل متخذاً العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث، الأمر الذي يجعلها في هذا الأفق يبدو مقبولة وممكنة» (222). فالخيال العلمي هو نمط من أنماط العجيب المعلن التي سعى تودوروف إلى إثباتها جميعاً حداً ووظيفة بما هي تقنية في الحكمي غايتها خلق التردد والحيرة في نفس المتلقي للأحداث.

فإذا كانت هذه هي أنماط العجيب عند تودوروف، فإن هنري بيناك قد أضاف صنفاً آخر سماه العجيب السرياني، وهو «الذي يتقاطع مع كل أنواع التعجيب الأخرى، بحيث إن فوق الطبيعي يدمج بطريقة متناغمة مع الواقع لاستقبال المتلقي» (223).

ولما أن نضيف نوعاً جديداً رأينا أن واقع الخطاب الروائي قد أفرزه مخترقاً به ما يسمى بالثالث المحرم، نسميه «عجيب الثالث المحرم» ونعني به تعلق مبدأ التعجب بتيمة من تيمات الثالث المعروف، مما يستدعي تفريع عجيب الثالث إلى ثلاثة أصناف، مع التأكيد أن هذا الفصل إنما هو على سبيل الفصل المهجي لا غير. وفيما يلي بيان كل عجيب على حدة:

1 - العجيب السياسي: ونعني به اختراق المحرم السياسي وتجاوز المسكوت عنه في أسلوب لا يشكل خرقاً سافراً بقدر ما يصور لنا عجائبية الواقع الذي نحياه، أحل في أسلوب يتوسل فوق الطبيعي «كغطاء لتجاوز الرقابة والضوابط الاجتماعية والتخلص من المنوعات والمحرمات المعروضة ذاتياً» (224).

2 - العجيب الديني: ونعني به تلك الآثار الأدبية التي نعمل إلى توظيف بعض القصص الديني بشخصياته ذات الخصوصية، مع التركيز على جانب الخوارق والأعاجيب التي صقلت تجربة هذه الشخصيات الأدبية عملياً أو على سبيل الرواية مما أدى إلى بروز عدد لا يحصى من الحكايات العجيبة المحكمة النسيج حول هذه الشخصيات.

3 - العجيب الجنسي: نشير إلى أننا استعنا هذا المصطلح من الهادي غابري، الذي وظّفه في دراسته الموسومة (العجائبي في رواية «وراء السراب... قليلاً» لإبراهيم الدرغوثي)^(*)، وإنما نعني به العلاقات الجنسية المحرمة والممنوعة، التي تؤدي في النهاية إلى كارثة لدى الطرفين المتواصلين ومن صورته اللواط، سماح القربى، السحاق، التواصل مع المرأة المتزوجة، رواج الكافر بالمسلمة (التي جاءت أحداث رواية «وراء السراب... قليلاً» لتكشف عنه... إلخ).

والحق أن هذا النوع من العجيب قد كان واضحاً وحلياً في حكايات ألف ليلة وليلة بدءاً من الحكاية الإطار إلى حكاية حمّال بعدد إلى حكاية الأخت وأخيها الممسوخين إلى صنمين... إلخ. وإنما يُدلجأ إلى توظيف هذا النوع من الجنس اللاشعري وغير المألوف لإثارة القارئ واستفزازه، ولزيادة شعوره بالتناقض الذي يولد فيه الشعور بالتردد المفضي إلى العجائبي.

كان ذلكم حديثنا عن المستوى الأول من المخاطر التي يتعرض لها العجائبي، وهو مستوى يتعلق بحكم القارئ المفترض على الأحداث المعروضة التي إما أن تُفسّر تفسيراً عقلانياً فسر من العجائبي إلى العريب، أو تُقبل على ما هي عليه وحينئذ نكون قد مررنا إلى العجيب.

أما فيما يخص المستوى الثاني الذي ينهض على تأويل النص، فإن العجائبي حسب تصور تودوروف يترعب به خطر آخر أكثر جسارة من

الأول، إنه خطر الجنس المجاورين: الشعر والأليغورية عما هما جنسان يقتانان من المحار والاستعارة والرمز. وفيما يلي تفصيل ذلك:

الشعري والأليغوري:

أ - التأويل الشعري:

إن اشتراط تودوروف لطريقة خاصة في قراءة الأثر العجائبي؛ تقوم على إقصاء الشعري والأليغوري لم يكن اعتباطياً، وإنما إيماناً منه بأن «القراءة الشعرية تشكل حجر عثرة بالسبب إلى العجائبي، فإذا رفضنا ونحن نقرأ نصاً ما كل تمثيل ورأينا إلى كل جملة بوصفها تنسيقاً دلالياً خالصاً، فإن العجائبي لن يجد سبيلاً إلى الظهور، ذلك أنه يقتضي، كما تذكر، رد فعل على الوقائع كما هي حاصلة في العالم المعروف. ولهذا السبب لا يستطيع العجائبي أن يدوم إلا في التخيل، فالشعر لا يمكن أن يكون عحائساً (وإن كانت هناك أنطولوجيا للـ «شعر العجائبي»...)»⁽²²⁵⁾. إذاً تودوروف جعل من شروط تحقق العجائبي الابتعاد عن التأويل الشعري و«الترام القراءة الحرفية التي يستجيب لها التمثيل والتخيل والمرحعية في الخطاب العجائبي»⁽²²⁶⁾، مؤكداً «أن الصور الشعرية ليست واضحة، وبأنها يجب أن تكون مقروءة في محض مستوى السلسلة النحوية التي تولدها في حرفيتها، وليس حتى في مستوى مرجعيتها»⁽²²⁷⁾؛ لأنها (الصور الشعرية) ليست سوى «تنسيق من الكلمات لا من الأشياء، ومن العبث، بل ومن الضرر ترجمة هذا التنسيق بعبارات حواسية»⁽²²⁸⁾.

ولما كانت مكونات النص الشعري عند تودوروف غير متعددة وبصية فحسب، فإن الشعر عده لا يمكن أن يكون عحائساً لأنه يرفض التمثيل، بسبب غياب مرجعية تنظم الوقائع كم هي حاصلة في العالم المتخيل على حد تعبير الصديق بوعلام⁽²²⁹⁾، الذي ينقل رأياً مخالفاً لهذا موضحاً أن الشعري «يجمع بين الكلمات والدلالة على الأشياء بالصور والتراكيب الرمزية»⁽²³⁰⁾. ولم

تقف تعليقات الصديق بوعلام عند هذا الحد بل ذهب إلى القول إن تدوروف «انتهى إلى حس العجائبي في شروط لا تخرج عن المبدأ التأويلي سواء بالنسبة للقارئ أو الشخصية» (231)، إذا كان الواقع يفرض «حضوراً لشيء» نسميه الجو العجائبي، والموضوعة العجائبية واللغة العجائبية... وغيرها، وكلها مستويات لتحلي العجائبي لا تقتضي ضرورة إثارة التردد، وإن كانت تتطلب التأويل مادام الأدب بطبيعته معطى للتأويل على الدوام» (232)، هذا التأويل الذي يحسه الحياة الأطول. وإن كان لا يتم ذلك إلا بمصارعة جادة لميتافيريقا اللغة اليومية، وأيضاً مادام الأدب وفقاً للتقابل الضدي المطلق بين الحقيقة والخيال.

ب - الأليغورية (233):

وتعني ببساطة كما يقول هلتشر (*) «أن نقول شيئاً وتعني به شيئاً آخر» (234)، وهذا يعني أنها تثير مخاري لأحداث تحمل في ثناياها معنى يغلب أن يكون أخلاقياً أو دينياً أو غير المعنى الظاهر، وقد مُنح لها بقصص شارل بيرو، و(مملكة الجان) لسيسر، و(الكوميديا الإلهية) لدانتى، وكدا (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري.. إلخ. دون أن ننسى القصص التي جاءت على ألسنة الحيوان (كليلة ودمنة).

فالرموزة التمثيلية (الأليغورية) تفترض حسب تصور نودوروف أولاً «وجود معنيين على الأقل لنفس الكلمات، فيقال لنا تارة إن المعنى الأول لا بد أن يحتفي، ويقال لنا تارة أخرى إن المعنيين كليهما لا بد أن يوجد معاً. ثانياً: يكون هذا المعنى المزدوج محددًا بكيفية صريحة، فهو غير متعلق بالتأويل (الاعتباطي أو غير الاعتباطي) لقارئ ما» (235)، ف «إذا كان ما نقرأه يصف واقعة فوق طبيعية، وكان يتعين مع ذلك فهم الكلمات لا بالمعنى الحرفي ولكن بمعنى آخر لا يحيل إلى أي شيء فوق طبيعي، فإنه لم يعد يوجد ثمة مكان للعجائبي، وبالتالي فهناك وجود لتشكيلة من الأحاسيس الأدبية الفرعية بين العجائبي (الذي ينتمي إلى هذا النمط من النصوص التي تُقرأ بالمعنى

الحرفي)، وبين الأليغورة الخالصة التي لا تحتفظ إلا بالمعنى الثاني، الأليغوري؛ إنها تشكيلة سوف تبني تبعاً لعاملين اثنين: الطابع الصريح للإشارة، واختفاء المعنى الأولي» (236).

وقد عدّ تودوروف الخرافة وحكايات الجن التي عادة ما تتضمن عناصر فوق طبيعية وتقترب من الخرافات من الأليغورة الخالصة؛ لأن المعنى الأول للكلمات فيها يترزع إلى الإحساء كلياً (237). وقد يظهر المعنى الأليغوري في غير هذه الآثار ومن أمثلة ذلك على سبيل المثال لا الحصر قصة (الرجل ذو المخ الذهبي) (*) لألفونس دوديه [1840-1897] «Alphonse daudet» التي تروي قصة رجل فقير يمتلك مخاً ذهبياً، غالباً ما يكون الوسيلة الوحيدة التي تدر عليه الأموال وعلى أقاربه. هذه القصة التي كان المعنى الأليغوري حاصراً فيها وبكثافة مد البداية؛ أي مد أن صرح البطل بدكانه في عبارته: «أتمتع بذكاء يدهش الناس، ولم يكن أحد يعرف سري غير والدي وأنا» (238)، فهو بهذا التصريح أخرج القصة من العجائبي وأدخلها في حقل الأليغورات. ومثل هذه التصريحات كثير في الأدب الفرنسي، ووجودها بعد الضربة القاضية للعجائبي، ولأجل هذا غدت الأليغورة (المرموزة التمثيلية) خطراً من الأخطار التي تهدد حياة العجائبي، التي لا تستمر إلا المدة التي يستغرقها التردد؛ تردد القارئ والشخصية اللذين يجب أن يتأ ما يريانه إن كان جزءاً من الواقع أم لا؟ حسب الطرح التودوروفي. ووجهة نظرنا أن هذا التردد ما كان ليكون له دلالة لولا تميز العجائبي بخاصية مهمة كان قد أشار إليها الكاتب والروائي الروسي فلاديمير سولوفيف (239) «V. soloviov» في مقدمته لرواية «مصاصر الدماء» لـ (تولوستوي) [1910-1828] «Lio Tolstoy» إذ يقول: «رلبك الخاصية المميزة للعجيب (*) الحقيقي إنه لا يظهر أبداً في شكل سافر، فأحداثه يجب ألا تُرغم أحداً على الاعتقاد بالمعنى الصوفي لأحداث الحياة، وإنما يجب على الأقل أن توحى به، لتفسير بسيط للظواهر، لكنه في نفس الوقت يحرم

هذا التفسير كلياً من احتمالية باطنية. إن كل التفاصيل الخاصة يجب أن يكون لها طابع يومي، غير أنها، في مجموعها، يجب أن تشير إلى سببية» (240). وقد علق توماشفسكي على هذه العبارة بعد إيرادها بقوله: «إننا لو نزعنا من هذه العبارة الطلاء المثالي لفلسفة سولوفيوف، لوجدون فيها صياغة جد مضبوطة لتقنية الحكيم العجيب من وجهة نظر قواعد التحفيز الواقعي» (241)، مبيناً «أن الخوافز المعتادة التي تتيح إمكانية تأويل مزدوج هي الحلم والهديان، ووهم الرؤية وخوافز أخرى» (242).

ومن المهم التأكيد على أن المحكي العجائبي في وسط متطور وبموجب متطلبات التحفيز الواقعي يمكن فهمه كأحداث واقعية، وكأحداث عجيبة على حد تعبير توماشفسكي الذي عذروا «مصاص الدماء» مثلاً جيداً للبناء العجائبي.

ARCHIVE

مصادر الدراسة ومراجعها

- (1) ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، نج. عبدالسلام محمد هارون، م 4، دار الجليل، بيروت، ط 1، 1991م، ص 243..
- (2) ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا. معجم اللغة، نج. وهيب عبدالحسن سلطان، م (3-4)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1986م، ص 651 (باب العين والثاء) راجع أيضاً الرزوي، محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر: مختار الصحاح، نج: محمود فاطر، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1995م، ص 171 (مادة عجب).
- (3) الفراهيدي، الخليل بن أحمد. كتاب العين، نج: مهدي الحزومي وإبراهيم السامرائي، ج 1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م، ص 235.
- (٥) - أورد هذا التفريق بين الصيحين الكفوي (في الكلبيات) لاحقاً دون أية إحالة على القفوي، راجع. الكفوي، أبو القاء: الكلبيات - معجم في المصطلحات والعروق النغوية، نج: عبدالدرويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1993م، ص 151.

- (4) العمومي، أحمد بن محمد بن علي - المصاحح المير، طبعة جديدة محققة ومشكولة اعنتى بها الأستاذ يوسف الشيع محمد، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، 2004م، ص 204 (مادة عجيب).
- (5) المرجع نفسه، ص 204.
- (6) ابن منظور، أبو العسل جمال الدين بن مكرم - لسان العرب، م 4، دار صادر، بيروت، ط 1، 1998م، ص 260 (عجيب).
- (7) سورة ص، الآية 5.
- (8) السيوطي، جلال الدين والمحلّي، جلال الدين. تفسير الخلالين، دار ابن كثير، بيروت، ط 7، 1993م، ص 453.
- (9) أرد شوبة من أشهر بطون قبيلة الأرد، وهي من أشهر قبائل كهلان، التي هي إحدى قبائل عرب.
- (9) القرطبي، عبد الله محمد بن أحمد لاسناري. الجامع لأحكام القرآن، ج 15، غ: أحمد عبدالمعظم البردوي، دار كتاب العربي، بيروت، 1995م، ص 149 - 150.
- (10) الريدي، محمد مرتضى طوسي تاج العرب، من من حواهر تقسيم، غ: عبدالكريم الغراوي، مرا إبراهيم سامري وعبدالله أحمد مرجح، ج 3، مطبعة حكومة الكويت، ص 321 (عجيب).
- (11) الرعشري، محمود بن عمر: الكشف عن حقائق غوامض التبريد وعبود الأقاويل في وجهه التأويل، ج 3، مطبعة مصطفى محمد صاحب المكتبة التجارية، مصر، ط 1، 1354هـ، ص 317.
- (12) المرجع نفسه، ج 3، ص 298.
- (13) سورة الصافات، الآية 12.
- (14) راجع الكلمات معجم المصطلحات والمروق اللغوية، ص 655 (عجيب).
- تقسيم الكشف، ج 3، ص 298.
- (15) عبدالباقى، محمد فؤاد المعجم المهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت، ط 4، 1997م، ص 266-267.
- (16) البري، رغدي وشام: محمد: المعجم المهرس لمعاني القرآن العظيم، إشراف محمد عديان سالم، المجلد الثاني (ص - ي)، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 2، 1417هـ، ص 780-781.

- (17) تفسير الكشف، ج 4، ص 145.
- (18) يذكر أبو هلال العسكري أن الأمر العجب الظاهر المكشوف، ذلك أن أصل الكلمة الظهور ومنه قيل لتعلامة الإمارة لظهورها، الأمره والإمارة ظاهراً الحال، وفي القرآن (لقد جئت شيئاً بمرئاً) الكهف/ 71، أما الأد فهو العجب المسكر، وهو يعني العجب الذي خرج عما في العادة من أماله، والعجب استعظام الشيء، لفعاء سبه، قال تعالى: (لقد جئتم شيئاً بمرئاً) 89، والإمر والأد يدلان على الأمر العظيم المسكر الذي يسوجب التعجب راجع: العروق في اللغة: تحقيق لغة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، مشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 7، 1991م، ص 252.
- (19) صدقة، إبراهيم: بنية العجاني في رواية - كواليس القدامة لسبعين رداً، محاضرات الملتقى الدولي السادس (عبدالحاميد بن هذوقة) للرواية مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2003م، ص 87.
- (20) راجع: - لسان العرب، م 4، ص 259 - تاج العروس، م 3، ص 322.
- (21) لسان العرب، م 4، ص 260.
- (22) ابن سيده، علي بن إسماعيل المحكم والمخطوط الأعظم في اللغة، ت: محمد السقا - حسر، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، ص 1، 1985م، ص 205.
- (23) القروبي، زكريا بن محمد بن محمود عجائب المخلوقات وعزائب الموجودات، دار الشرق العربي، د.ت، ص 13.
- (24) الرابع الأصمعي، أبو القاسم الحسين بن محمد: المفردات في غريب القرآن، ضبط ومراجعة محمد خليل عشتي، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1985م، ص 325 (عجب).
- (25) قال الريدي: «ونقل شيخنا من حواشي القاموس القديمة حاصل ما ذكره أهل اللغة في هذا المعنى أن التعجب حيرة تعرض للإنسان عند سبب جهل الشيء، وليس هو سبباً في دنه، بل هو حالة بحسب الإصافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرفه، (...)» قاله الرابع: راجع: ج 3، ص 319.
- (26) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 10.
- (27) لسان العرب، م 4، ص 260.
- (28) المخرجي، علي بن محمد بن علي: التعريفات، ت: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1405هـ، ص 190.
- (29) الشكعي، صياء: السرد العربي القديم - الأساطير الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005م، ص 35.

- (30) انشادات في عريب القرآن، ص 325 (عجب)
- (31) المرجع نفسه، ص 325.
- (32) حبران، مسعود، الرائد - معجم لعوي عصري، ج 2، دار العلم للملايين، ط 4، 1981م، ص 1008.
- (33) المرجع نفسه، ج 2، ص 1005..
- (34) تفسير الكشاف، ج 4، ص 145.
- (35) المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ج 1، ص 205.
- (36) حيث ورد فيه: «إذا حصل الحارق بعد التحدي أو الظاهرة المقصودة، وصار فوق العرف أو الطوقسية الأسطورية السائدة، وتحيط أقال المقارنة به وبالأعراف السائدة اعتبر كرامة أو عصمة أو عجية». وتعني العجية هنا المعجزة. راجع: حليل، أحمد حليل: معجم المصطلحات الأسطورية (عربي - فرنسي - إنجليزي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1996م، ص ص 61-62 (مادة حارق).
- (37) إذا عرفت فيه بحصة بأنها «حادثة حدث بقوة إلهية بحرق بحري الطبيعة وثبتت إرسالية من كان سبب الحادثة أو من جرى على يديه وهي فوق الطبيعة المألوفة ولكنها ليست صدها. وهي تحدث توقفت ظم الطبيعة. ولكنه لا يعني ذلك اسلم، بقصد بها إظهار النظام الذي هو أسمى من الطبيعة الذي يحضر له نظام ضيق معه. ولما كان الله هو القوة الوحيدة فوق الطبيعة المنسطة فهو الوحيد القادر على صنع معجزة به وببدي يثبت بهم ذلك (...)» وقد استعمل العهد الجديد ثلاثة أوصاف لمعجزة آية وعجبة وقوة قوات». راجع تأليف لجنة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين: قاموس الكتاب المقدس، هيئة التحرير: بطرس عبدالملك - جون ألكساندر طمس - إبراهيم مطر، صدر عن دار مكتبة العائلة، القاهرة، طبع بمطبعة الحرية، بيروت، ط 13، 2000، ص 601.
- (38) استعمل الرمحشري لفظة عجية بمعنى المعجزة في معرض تفسيره للآية «واتخذ سبيله في البحر عجباً» (الكهف/ 63). راجع: ج 2، ص 396.
- (39) الرمحشري، محمود بن عمر: الفائق في غريب الحديث، نج: علي بن محمد البحاوي - محمد أبو الفصل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط 2، د.ت، ج 1، ص 362.
- (40) راجع - لسان العرب، ج 2، ص 264 (مادة حرق).
- الكتليات، ص 433.
- كتاب العين، ج 4، ص ص 150-149.
- أساس البلاغة، ص 108.
- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، إخراج: إبراهيم مصطفى وآخرون، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، د.ت، ص 229
- (41) كتاب العين، ج 4، ص ص 150-149

- (42) علوش، سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984م، ص 84.
- (43) يعقوب، إميل وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، ط 1، 1987م، ص 191.
- (44) خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الأسطورية (عربي - فرنسي - إنجليزي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1996م، ص 61.
- (45) الكلمات - معجم المصطلحات والمروق اللغوية، ص 433.
- (46) المسعودي، حمادي: العجيب في الصوص الدينية، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي، لبنان، العدد 13-14، ربيع، 1991م، ص 90.
- (47) أركون، محمد: الفكر الإسلامي - قراءة علمية، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت/المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1996م، ص 223.
- (48) المرجع نفسه، ص 223.
- (49) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (50) المرجع نفسه، ص 187.
- (51) المرجع نفسه، ص 187 188.
- (*) نود في هذا المقام أن نشير إلى أنواع الخارق كما يقدمها المعجم اللاهوتي الكاثوليكي الكبير لماركالك، مايجنو وآمان إد بعد تعرضه للتعريف العام للخارق وهو «ما لا يتعدى الطبيعة» يقدم تقسيماً لمختلف أشكال ما فوق الطبيعة حاصراً لها في: 1 - فوق طبيعي جوهري (أو غير مخلوق، أو مطلق) وهذا لا يقال إلا على الله. 2 - وفوق طبيعي عرسي (أو مخلوق أو سبي أو بالتقارة، ويسمى أيضاً «*préternaturel*» وهو ما لا يكون فوق طبيعي إلا بالنسبة إلى طبيعة معينة محددة. وهذا النوع يتخصص كل أشكال الخارق للطبيعة 3 - وقد يكون خارقاً بسيطاً للطبيعة ما هو متعلق بالجواهر (الرحمة، الفصائل العظمية، حصيلة القديسات) أو ما يتعلق بالعمل المعاملة (معجرات، سؤات ... فالخارق للطبيعة بمعناه الحقيقي حسب المعجم اللاهوتي هو ما يتعدى كل طبيعة مخلوقة أو قابلة للمخلق. راجع: لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، م 3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 2، 2001م، ص ص 1393 1394.
- ولعل نعتقد هذه التقسيمات جميعها بعالم اللاهوت هو ما جعل لويس غارديه وحيمايه وغيرهما يقومون ضد مساواة الخارق والمعجزة بالعجيب لما لكل مصطلح في ثقافة وعرف مستعمليه من خصوصية.
- (52) أركون، محمد: م س، ص 210.

- (53) معجم المصطلحات الأسطورية، ص 61.
- (54) ابن صالح، وصا: مدخل إلى الأدب العجائبي - الغريب والمدهش، مجلة الحياة الثقافية، العدد 156، السنة 29، جوان 2004م، ص ص 45-52.
- (55) أركون، محمد: الفكر الإسلامي - قراءة علمية، ص 210 (الهامش 1).
- (56) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (57) لسان العرب، م 4، ص 423.
- (58) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (59) Nouveau Larousse Encyclopédique, Librairie Larousse-Bordas, Paris, 1998, Tome 1, p. 604.
- (60) Ibid, tome 1, p. 604.
- (61) Ibid, tome 1, p 604.
- (62) ألبيريس، تاربع الرواية الحديثة، فر، جورج صالح، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1997م، ص 426.
- (63) Valérie tritter Le fantastique, Ellipses Edition, 2001, p. 3.
- (64) Ibid, p. 20.
- (65) تاريخ الرواية الحديثة، ص 423.
- (66) وهبة، محدي معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي - فرنسي - عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، ص 158.
- (67) الماعري، الطاهر، العجيب والمعجوب - الحد والوظيفة السرديّة، مجلة المسار، اتحاد الكتاب الفكريين، تونس، العدد 35-34، فبري 1998م، ص 136.
- (68) لسان العرب، ج 5، ص 18-16.
- (69) أساس البلاغة، ص 322 (غرب).
- (70) معجم العين، ج 4، ص 411 (عرب).
- (71) المصباح المنير، ص 230 (عرب).
- (72) الرائد - معجم لغوي عصري، ج 2، ص 1076.
- (73) أساس البلاغة، ص 322 (غرب).
- (74) القروبي، الخطيب: الإصحاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتقييد، محمد عبدالمعزم حجاجي، م 1، ج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 3، 1993م، ص 23-24.

- (75) مطبوع، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 2، 2000م، ص 537.
- (76) الحورية، ابن قيم العوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1998م، ص 258.
- (77) الخياط، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج 1، نخ. عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر - مكتبة المثنى - بغداد، ج 2، 1961م، ص 89.
- (78) طرح نفسه، نفسها.
- (79) المفردات في غريب القرآن، ص 361.
- (80) يعقوب، إميل وآخرون: قاموس المصطلحات النحوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1987م، ص 286.
- (81) قاموس الكتاب المقدس، ص 656.
- (82) راجع البعلبكي، روجي: المورد (قاموس عربي - إنجليزي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 6، 1994م، ص 752.
- (83) المجد في اللغة والإعلام، دار الشرق، بيروت، لبنان، ط 29، 1987م، ص 547.
- (84) الرائد - معجم لغوي عصري، ج 2، ص 1076.
- (85) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 15.
- (86) سكندر، محب: معجم المعاني للمتداول والمتوارث والتفصيل من أسماء وأفعال وأدوات وتعبيرات، مطبعة الزمان، بغداد، ط 1، د.ت، ص 243، ص 261.
- (*) ذهب حمادي المسعودي في مقاله الموسوم بـ «العجيب في الصوص الدينية» إلى أن القرويي ضرب أمثلة حول العجيب هي على أهمية قصوى بالنسبة للحقل الدلالي الذي نهض عليه الدراسة، وراح يذلل بأمثله كان القرويي قد صرّحها لإبانة حد العرب وليس لشرح العجيب، (راجع ص 90 من مقال)، وهذا خطأ سهوي وقع فيه الباحث كلفه بناء مقاله على فكرة وهمية مفادها معجزات الأنبياء هي من تعجيبات العجيب في النص الديني، ولو ترثت شيئاً لأدرك أن معجزات الأنبياء عند القرويي هي من العرب. راجع: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 17-18.
- (87) العجيب في الصوص الدينية، ص 90.
- (88) التعريفات، ص 85.
- (89) البيان والتبيين ج 1، ص 90-89.
- (90) الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، ص 66.

- (91) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، م 3، نج: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1992م، ص 312.
- (92) العجيب والعجاب - الحد والوظيفة السردية، ص 134.
- (93) كليلطو، عبدالفتاح الأدب والعراية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 3، 1997م، ص 60
- (94) Larousse، Le petit Larousse Illustré، Librairie Larousse، paris، 2007، p. 683.
- Nouveau Larousse encyclopédique
 - Nouveau Larousse Encyclopédique، Librairie Larousse-Bordas، Paris، 1998، T 2، p. 1000.
 - Larousse، Le petit Larousse en couleurs، Librairie Larousse، paris، 1986، p. 577.
- (95) Jerwan، Sabek El kanze، Dictionnaire (Français - arabe)، maison Sabek S.A.R.L.، 1997، p. 617.
- Yossef m. Reda Al Karmel - Alkabibplus، Dictionnaire de français classique et contemporain، Librairie du Liban Publishers، Be - routh، 1997، p 773.
- (96) مرناص، عبدالمند العجائية في رواية «ليلة القدر» للطاهر بن جلون، أعمال منتقى 15-16 مايو 1989م، جامعة وهران، دفتر رقم 3، نوفمبر 1992م، ج 1، ص 110.
- (97) Jacqueline picoch Le robert - Dictionnaire étymologique du français، Dictionnaires le robert، paris، 1994، p 232 (fanfome).
- (98) حاد لايلاش، ح. ب. بوخاليس - معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1987م، ص 573.
- (99) Jean-Luc Steinmetz: La littérature fantastique، collection encyclopédique، p. u. f.، 1990، p. 2-4.
- (100) Valérie tritter Le fantastique، p. 3.
- (101) Ibid، p. 3.
- (102) Ibid، p. 3.
- (103) Ibid، p 4.
- (104) petit Larousse en couleurs، p. 376.

- (105) قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص 196.
- (106) حوار مع الناقد والروائي عبدالملك مرتاض، مجلة عمان، تشرين أول 2004م، العدد 112، ص 14.
- (107) ابن عقيل، بهاء الدين عبدالله شرح ابن عقيل، ت: حنا الفاحوري، ج 2، دار الحيل، بيروت، ص 489.
- الرنحشري، أبو القاسم حارثه محمود بن عمر: الفصل في صتعة الإعراب، ت: إميل بنيع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م، ص 260.
- (*) أصدر المجمع اللغوي قراراً في النسبة إلى جمع التكسير وهذا يصح «الذهب البصري في النسبة إلى جمع التكسير أن يُرد إلى واحد، ثم يسبب إلى هذا الواحد، ويرى المجمع أن يسبب إلى لفظ الجمع عند الحاجة كإرادة التعبير أو نحو ذلك». انظر: وافي، عبدالواحد: فقه اللغة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 8، د ت، ص 302.
- (108) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 21 (معجم)
- (109) جودة نصر، عاصم الخيل مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م، ص 61.
- (110) المرجع نفسه، ص 62.
- (111) معجم مصطلحات الأدب، ص 166.
- (112) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب العربي / مكتبة المدرسة، بيروت، ط 1، 1983م، ص 168.
- (113) معجم مصطلحات الأدب، ص 166.
- (*) يوسف جاداً أن يرى بعضاً من باحثينا يقولون غيرهم ما لم يقولوا، وذلك ضمن رسائل أكاديمية مجازة، فهذا الباحث عبدالمجيد بدرأوي في بحثه الموسوم بـ «العجائية في ألف ليلة وليلة - حكايات السندباد البحري نموذجاً» يقول معرفاً للعجيب عند جميل صليبا: «في حين يعرفه (العجيب) جميل صليبا في المعجم الفلسفي بقوله «العجيب *fantastique* يطلق اليوم على كل تحيل وهمي متحرر من قيود العقل أو على كل فاعلية ذهنية خاصة [كذا] لتلاعب الأفكار، أو على كل رعية طارئة لا تستند إلى سبب معقول»» (راجع ص 3) ولحق أن هذا التعريف إما أورده صاحب المعجم الفلسفي في معرض حديثه عن العجاسيا. ولما كان هذا الأمر قد تكرر من الباحث في بحثه مرات عديدة رأينا عدم السكوت عليه. إذ يذهب الباحث أيضاً في الصفحة نفسها من بحثه إلى أن محمد أركون عرّف العجيب وبذكر تعريفاً هو في الحقيقة لقروبي. والطريف في الأمر كله أن التعريف الذي نقله الباحث ظاناً أنه لمحمد أركون كان المترجم قد وضعه بين مروجتين ليكتب في صفحة الهوامش والمراجع عبارة «يعتبر للقارئ بسبب عدم إثبات النص بلغته الأصلية»، مشيراً إلى كتاب القروبي

عجائب المخلوقات وعرائب الموحودات (راجع: الفكر الإسلامي - قراءة علمية، ص 189، ص 108) راجع. بدروي، بدروي، عبدالمجيد العجائية في ألف ليلة وليلة - حكايات السندباد البحري نموذجاً، مخطوط أطروحة ماجستير، جامعة باهي مختار - عساية، الجزائر، 2001 2002

(114) المعجم الفلسفي، ج 2، ص 168.

(115) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 97.

(116) المرجع نفسه، ص 97.

(117) بدروي، أحمد ركي معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والعون الجمعية والتشكيكية، دار الكتاب العربي / دار الكتاب النيابي، القاهرة، بيروت، ط 1، 1991م، ص 135

(118) المعجم الفلسفي، ج 1، ص 262.

(119) الرقيق، عبد الوهاب - بن صالح، هد أدبية الرحلة في رسالة العفوان، دار محمد علي الحلبي، الجمهورية التونسية، ط 1، 1999م، ص 75

(120) المعجم الفلسفي، ج 1، ص 262.

(121) السابق، جروان الفكر - وموس (موسى - عربي)، در السابق للشعر، ط 2، 1997م، ص 252.

- يوسف محمد، رضا الكامل الكبير رائد (موسى - عربي) مكتبة لبك ناشرون، بيروت، ط 2، 1997م، ص 462.

(122) حلبي، شعيب: شعيرة الرواية الفاتناتستكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، 1997م، ص 33.

(123) المرجع نفسه، ص 33.

(124) العجائية في رواية ليلة القدر، ص 108.

(125) شعيرة الرواية الفاتناتستكية، ص 48.

(126) الحيوان، ج 1، ص 75.

(127) المرجع نفسه، ج 3، ص 312.

(128) راجع مبحث العيب من هذه الدراسة.

(129) الحورور، مصطفى نظريات الشعر عند العرب - نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، ج 2، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2002م، ص 252

(130) جودة نصر، عاطف: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص 149.

- (131) الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب، ج 2، ص 143.
- (132) الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 150.
- (133) الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة، تح محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط 3، 2001م، ص 226.
- (134) المرجع نفسه، ص 266.
- (135) المرجع نفسه، ص 99.
- (136) الجوزو، مصطفى: مس، ص 253-254.
- (137) الجرجاني، عبدالقاهر: م.س، ص 99.
- (138) المرجع نفسه، ص 99.
- (139) الفرطاجي، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1981م، ص 90.
- (140) المرجع نفسه، ص 72.
- (141) المرجع نفسه، ص 70.
- (142) ركي أبو حميدة، محمد صالح: دراسات في النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة الأزهر، عرة، 2006م، ص 36-37.
- (143) الجوزو، مصطفى: م.س، ص 256.
- (144) الفرطاجي، أبو الحسن، م.س، ص 91.
- (145) الجوزو، مصطفى: م.س، ج 2، ص 257.
- (146) Pierre-Georges Castex: Anthologie du conte fantastique français. Librairie José Corti, Paris, 2004, p. 5-6.
- (147) Ibid, p. 6.
- (148) Ibid, p. 6.
- (149) Jean-Luc Steinmetz: La Littérature Fantastique, p. 9.
- (150) ترفيتان، بودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط 1، 1994م، ص 198.
- (151) المرجع نفسه، ص 200.
- (152) المرجع نفسه، ص 198.
- (153) Pierre-Georges Castex: 147 Ibid., p. 203.

(154) حلمي، شعيب: شعرية الرواية العانتاسيكية، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، 1997م، ص 25.

(155) المرجع نفسه، ص 25.

(156) حمداوي، جميل: الرواية العربية العانتاسيكية: مجلة أدب وهن، مجلة ثقافية إلكترونية متاحة على الشبكة www.adabfan.com

(157) valérie tritter: Le fantastique, p. 22.

(*) العنوان الأصلي لهذا الكتاب هو: «Les structures anthropologique de l'imaginaire»

(158) حمداوي، جميل: الرواية العربية العانتاسيكية، متاح على الشبكة

(159) حلمي، شعيب: شعرية الرواية العانتاسيكية، ص 26.

(160) المرجع نفسه، ص 25.

(161) أركون، محمد: الفكر الإسلامي، دار علفية، ص 187

(162) تودوروف، ترغيفان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 80

(163) حمداوي، جميل: الرواية العربية العانتاسيكية، متاح على الشبكة.

(164) المرجع نفسه

(165) برادة، محمد: مقدمة كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي)، تر: الصديق بوعلام، ص 4.

(166) حمداوي، جميل: الرواية العربية العانتاسيكية، متاح على الشبكة.

(167) حلمي، شعيب: شعرية الرواية العانتاسيكية، ص 22 21

(168) تودوروف، ترغيفان: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط 1، 1993م، ص 189.

(169) المرجع نفسه، ص 195

(*) وبالعبرة الأجيبة «un hés en dure que le temps d» (..) fantastique - un hés - tation. p 46.

ما هو ملاحظ أن جُل المشتغلين على كتاب تودوروف «Introduction a la lin - térature fantastique» ترجموا لمظة «Hésitation» بالتردد، هذه الترجمات فتى يرى أنها جاءت لتعطي الحياة «التردد» على حساب مفلول آخر كان أكثر أهمية هو مدلول الحيرة، الذي كان التعويل عليه كثيراً في ترانسا العربي ولا سيما عند الحديث عن التحديدات النوعية والاصطلاحات للعجيب وما جاورها على ما يشاء سلفاً. فهل كان ذلك الإبعاد عموداً أو متعمداً؟ وإن كنا نذهب إلى القول بعدم معرفة هؤلاء المترجمين بما ورد في التراث العربي

- (170) ترفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.
- (171) المرجع نفسه، ص 195.
- (172) ترفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 67.
- (173) الشاعري، الطاهر: العجيب والعجائب - الحد والوظيفة السردية، ص 147.
- (174) Valérie Triter: *Le fantastique*, p. 21.
- (175) ترفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 21.
- (176) المرجع نفسه، ص 209.
- (177) المرجع نفسه، ص 21.
- (178) المرجع نفسه، ص 54.
- (179) المرجع نفسه، ص 57.
- (180) المرجع نفسه، ص 65.
- (181) المرجع نفسه، ص 65.
- (182) نفسها.
- (183) المرجع نفسه، ص 67.
- (184) المرجع نفسه، ص 50، <http://Archivebeta.Sakhrat.com>.
- (185) المرجع نفسه، ص 49.
- (186) المرجع نفسه، ص 50.
- (187) المرجع نفسه، ص 195.
- (188) المرجع نفسه، ص 54.
- (189) المرجع نفسه، ص 54.
- (*) المراد بأدب الخرافة عند كريستين بروك روز هو الأدب العجائبي.
- (190) عتاني، محمد: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوتجمان، ط 1، 1996م، ص 29-28 (معجم).
- (191) ترفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 68.
- (192) زيثوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 88.
- (193) ترفيتان، تودوروف: م.ص، ص 70.
- (194) المرجع نفسه، ص 70.
- (195) المرجع نفسه، ص 72.

(196) المرجع نفسه، ص 68.

(197) حمداوي، جميل: الرواية العربية الفتناسيكية، متاح على الشبكة (مجلة أدب فن).

(198) المرجع نفسه.

(199) النماي، الطاهر: العجيب والعجاب - الحد والوظيفة السردية، ص 135-134.

(200) ترفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 207.

(201) المرجع نفسه، ص 76.

(202) المرجع نفسه، ص 75.

(203) زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 87.

(204) كيلطو، عبد الفتاح: الأدب والغربة، ص 36.

(205) بنعيد العالي، نعمة: الأدب والفانتاسيك، مقال متاح على الشبكة [2005/2/28].

www.arabicstory.net

(206) ترفيتان، تودوروف: م. س.، ص 201.

(207) المرجع نفسه، ص 200.

(208) المرجع نفسه، ص 76، ص 80.

(209) أركون، محمد: الفكر الإسلامي - قراءة علمية، ص 211.

(210) المرجع نفسه، ص 212.

(211) المرجع نفسه، ص 190.

(212) المرجع نفسه، ص 191.

(213) المرجع نفسه، ص 210.

(214) راجع بعضاً من هذه المناقشات ضمن كتابه الفكر الإسلامي، ص ص 241-210.

(215) إنما نقصد بالعجيب المصنف هنا العجيب للعلل لا العجيب المحض Le merveilleux pur

الذي ترجمه جاسم الموسوي بـ «العجيب الإعجازي» مقسماً إياه إلى ثلاثة أقسام هي: المفرق بالغلو (ويقابله عندنا العجيب المتبالغ فيه)، والمجلوب الدخيل (ويقابله عندنا العجيب الدخيل) والذرائعي «التوسيلي» (ويقابله عندنا العجيب الأدائي). زاعماً أن هذا التقسيم مأخوذة من كتاب تودوروف وإنا لنسأل الباحث أين ذهب الصنف الرابع، مؤكداً أن هذه الأصناف هي للعجيب للعلل لا الإعجازي كما يذكر جاسم الموسوي. راجع كتابه: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 2، 1986م، ص 215.

(216) Todorov, Tzvetan: Introduction a la littérature fantastique. Edition du seuil, 1970, p. 60.

(217) حليفي، شعيب: شعيرة الرواية الفانتاستيكية، ص 54.

(218) تزفيتان، تودروف: م.س، ص 77.

(219) Todorov, Tzvetan: Introduction a la littérature fantastique, p. 60.

(220) تزفيتان، تودروف: م.س، ص 79.

(221) المرجع نفسه، ص 79.

(222) حليفي، شعيب: شعيرة الرواية الفانتاستيكية، ص 54.

(223) المرجع نفسه، ص 54 (الهامش 1).

(224) الموسوي، محسن جاسم: ألف ليلة وثيلة في نظرية الأدب الإنكليزي، ص 216.

(*) غابري، الهادي: العجائبي في رواية «وراء السراب... قليلاً» لأبراهيم الدروغوثي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 30، العدد 166، جوان 2005، ص 13.

(225) تزفيتان، تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، 85.

(226) بوعلام، الصديق: مقابلة إلى الأدب العجائبي، ص 20-21.

(227) تزفيتان، تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، 85.

(228) المرجع نفسه، ص 85.

(229) بوعلام، الصديق: مقدمة إلى الأدب العجائبي، ص 21.

(230) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(231) نفسها.

(232) نفسها.

(233) بترجم مصطلح «Allégorie» في الكتابات العربية بـ: الرموزة (لدى سعيد علوش)، والتورية (لدى جوزيف ميشال شريم)، والاستعارة (لدى مبارك مبارك)، الحكاية المجازية (لدى محيي الدين صبحي)، والقصة الرمزية (لدى سعد البازغي وميجان الرويلي)، والأمثلة الرمزية (لدى صلاح فضل)،... إلخ. راجع: وغيلسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة غعلوط، جامعة وهران، 2004-2005، ص 404-405.

(*) له كتاب بعنوان (الآليغوري)، وهو بمثابة الموسوعة الحقيقية للآليغورية.

(234) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص 10.

(235) تزفيتان، تودروف: م.س، ص 88-89.

(236) المرجع نفسه، ص 89.

(237) المرجع نفسه، ص 89.

(*) Pierre-Georges Castex: Anthologie du vonte fantastiue français, pp. 235-245 (L'homme a la cervelle d'or).

(238) Ibid., 238.

(239) نوكد في هذا المقام أن سولوفيفوف هو أحد الذين عبدا الطريق أمام تودوروف للوصول إلى مقولة التردد التي عرّف بها الأدب العجائبي، وهذا لأن سولوفيفوف يصرّح في تعريفه للعجائبي بإمكانية تقديم تفسيرين للحادثة فوق الطبيعية، ثم يختار بينهما. وهي اللبنة الأساسية في بناء صرح الأدب العجائبي عند تودوروف.

(*) المراد بالعجيب هنا كما سنشير إلى ذلك فيما بعد «Le fantastique»، وهو ما ترجمه به إبراهيم الخطيب حين ترجم مقال نظرية الأغراض.

(240) توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية / الشركة المغربية للنشر والتوزيع، بيروت، الرباط، ط 1، 1982م، ص 199-200.

(241) المرجع نفسه، ص 200.

(242) المرجع نفسه، الصفحة نفسها، <http://Archivebeta.scribd.com>

* * *